DE MONSTERKOP IN DE HINDOE-JAVAANSE BOUWKUNST



224. Tjandisari, Parakan (eigen photo)

DE MONSTERKOP

UIT HET OMLIJSTINGSORNAMENT VAN
TEMPELDOORGANGEN EN -NISSEN

IN DE HINDOE-JAVAANSE BOUWKUNST

DOOR

E. B. VOGLER

Met 34 platen



LEIDEN
E. J. BRILL
1949

PRINTED IN THE NETHERLANDS

INHOUD

Blz.

WOORD VOORAF XI

EERSTE HOOFDSTUK. DIENSTBARE MAATSCHAPPELIJKE KUNST — ENKELE WETTEN WELKE HAAR VORMGEVING EN VORMONTWIKKELING BEHEERSEN

Eerste afdeling. Inleiding 1

Tweede afdeling. Kunstenaar — kunstwerk — kunst — dienstbare kunst 2

Derde afdeling. Hindoeïstische gewijde bouw- en beeldhouwkunst 10

Vierde afdeling. Tot dusver gebruikelijke opvattingen over de gebondenheid der Hindoeïstische kunst 12

Vijfde afdeling. Bij het onderzoek naar de ontwikkelingsgang ener gebonden kunst in acht te nemen regels 17

TWEEDE HOOFDSTUK. HISTORISCH OVERZICHT

Eerste afdeling. Inleiding 24

Tweede afdeling. Voor-Indië 24

Derde afdeling. Java 26

§ 1. Overzicht 26

§ 2. Afkomst en ontwikkeling der Hindoe-Javaanse kunst 28

§ 3. Rangschikking der te onderzoeken bouwwerken 30

§ 4. Historische schets van de bouwkunst op Java, in het licht van haar gebondenheid 31

Vierde afdeling. Tjampa 36

DERDE HOOFDSTUK. HET OMLIJSTINGSORNAMENT IN DE HINDOE-JAVAANSE GEWIJDE BOUWKUNST

Eerste afdeling. Inleiding 37

Blz.

Tweede afdeling. Het godenbaldakijn in de omlijsting van tempelnissen 37
§ 1. De Hellenistische boog op pilasters 37
§ 2. De makara-rank op pilasters 40
§ 3. De hoefijzerboog 42
§ 4. Ontstaan van de singha-makara-boog en verwante vormen 44

Derde afdeling. De doorgangsomlijsting 52
§ 1. De doorgangsomlijsting op zichzelf 52
§ 2. De doorgangsomlijsting onder invloed van het nisbaldakijn 55
§ 3. Javaanse mengtypen 57

Vierde afdeling. Andere omlijstingstypen dan de tot dusver behandelde 59

Vijfde afdeling. Verspreiding over Java van de verschillende vormen van omlijstingsornament 61
§ 1. Diëng-stijl 61
§ 2. Çailendra-stijl 63
§ 3. Laatste Midden-Javaanse periode 65
§ 4. Oudste Oost-Javaanse tjandi's 67
§ 5. Vijfde Oost-Javaanse periode 67
§ 6. Slotsom 67

Zesde afdeling. De makara 68
§ 1. Afkomst 68
§ 2. Overzicht van de samenstellende elementen . 74
§ 3. Javaanse makara-typen 84
§ 4. Banden met buiten 92
§ 5. Slotsom 93

VIERDE HOOFDSTUK. DE MONSTERKOP IN HET OMLIJSTINGSORNAMENT VAN DE HINDOE-JAVAANSE GEWIJDE BOUWKUNST

Eerste afdeling. De monsterkop als geheel 97
§ 1. Buitenlandse vormen 97
a. De onderkaakloze kop 97
b. Vormen met onderkaak 99

Blz.
c. De Kirtimoekha 102
d. De menselijke kop 107
§ 2. Javaanse vormen 109
a. Kop en ledematen 109
b. Gestyleerde klauw of hand bij de band-door-bek-voorstelling 114
c. Slotsom 116

Tweede afdeling. De elementen waaruit de monsterkop van het Javaanse omlijstingsornament is opgebouwd 128
§ 1. Inleiding 128
§ 2. De bovenlip 128
a. Javaanse vormen 128
b. Buitenlandse verwante vormen 130
c. Slotsom 130
§ 3. De onderkaak 131
a. Javaanse vormen en buitenlandse parallellen 131
b. Bijzondere vormen zonder onderkaak . . 132
§ 4. Het gebit 134
a. Javaanse vormen 134
b. Buitenlandse verwante vormen 140
c. Slotsom 140
§ 5. De aaneensluiting van kop en band bij de onderkaakloze singha 145
a. Verschillende vormen 145
b. Slotsom 149
§ 6. De mondhoekvulling bij de onderkaakloze kop van het singha-makara-ornament . . . 152
a. Javaanse vormen 152
b. Slotsom 156
§ 7. De tong 158
a. Javaanse en verwante vormen 158
b. Slotsom 162
§ 8. Het van de bovenkaak afhangend ornament bij onderkaakloze koppen 164
a. Javaanse vormen 164
b. Buitenlandse verwante vormen 167
c. Slotsom 167
§ 9. Ornament in het gelaat 169
a. Javaanse en andere vormen 169
b. Slotsom 171

Blz.
§ 10. Het oog 173
a. Javaanse en verwante vormen 173
b. Slotsom 175
§ 11. Het driedelig neusornament en de griffoenkam 176
a. Afkomst 176
b. Javaanse vormen 179
c. Buitenlandse verwante vormen 185
d. Slotsom 187
§ 12. De horen 191
a. Javaanse vormen 191
b. Buitenlandse verwante vormen 193
c. Slotsom 193
§ 13. Vlakvullend ornament op en om de horens . 194
a. Javaanse en verwante vormen 194
b. Slotsom 200
§ 14. Het oor 201
a. Javaanse vormen 201
b. Buitenlandse vormen 208
c. Slotsom 208

Derde afdeling. Enkele in het bijzonder te behandelen punten 211
§ 1. Elementen van de kala-stijl in Midden-Java 211
§ 2. Tjandi Soekoeh 213
§ 3. Tempelafbeeldingen op de sprekende reliëfs 214

VIJFDE HOOFDSTUK. SAMENVATTING

Eerste afdeling. Overzicht van de verschillende vormen van omlijstingsornament in de Hindoe-Javaanse bouwkunst . . . 216
§ 1. Reconstructie van de op Java ingevoerde vormgroepen 216
§ 2. Javaanse vormgroepen 220
a. Diëng-kunst 220
b. Çailendra-kunst 223
c. Oudste Oost-Javaanse kunst 227
d. De kunst van het Oost-Javaanse bloeitijdperk 230
e. Samenvatting 232

Tweede afdeling. Slotbeschouwingen 234

Blz.
§ 1. Gebondenheid der Hindoeïstische gewijde bouwkunst 234
§ 2. Afkomst van de Hindoe-Javaanse kunst . . . 237

AANHANGSEL 244

LIJST VAN AANGEHAALDE WERKEN EN PERIODIEKEN 253

REGISTER 255

LIJST VAN BESPROKEN AFBEELDINGEN 259

GEREPRODUCEERDE AFBEELDINGEN

GEBRUIKTE AFKORTINGEN

O.D.: Photo van de Oudheidkundige Dienst in Nederlandsch Indië.

O.V.: *Oudheidkundig Verslag, uitgegeven door het Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen.*

P.O.D.: *Publicatie van den Oudheidkundigen Dienst in Nederlandsch Indië.*

R.O.C.: *Rapporten van de Commissie in Nederlandsch Indië voor Oudheidkundig onderzoek.*

Zie verder de lijst van aangehaalde werken en periodieken.

SCHRIJFWIJZE

Op grond van praktische overwegingen zijn in dit werk ten aanzien van Indische en Javaanse namen de gebruikelijke diakritische tekens weggelaten.

Aangezien de behandelde stof van zuiver kunsthistorische aard is, leek hier tegen een zodanig vereenvoudigde schrijfwijze weinig bezwaar te bestaan, te minder, waar zij ook in *A History of Fine Art of India and Ceylon* door VINCENT A. SMITH (Oxford 1930) toepassing heeft gevonden.

WOORD VOORAF

Het hiermede verschijnende werk werd in 1926 geschreven en zou worden opgenomen in het omstreeks 1930 uit te geven derde deel der „Publicaties van den Oudheidkundigen Dienst in Nederlandsch Indië".

Het is ten slotte door verschillende tegenwerkende omstandigheden blijven liggen, nadat ten gevolge van bezuinigingsmaatregelen der Indische regering die publicaties voortijdig waren stopgezet.

Wel heeft de gestadige groei onzer kennis op meer algemeen historisch terrein enige herziening en aanvulling van de tekst noodzakelijk gemaakt, maar door deze bewerking zijn het vormonderzoek en de op de resultaten daarvan gebouwde constructiën niet geraakt. Hier werd volstaan met een summiere aanvullende behandeling van enige achteraf meer bekend geworden oudheden (Badoet, Merak, Tjandisari enz.) en de bespreking in een aanhangsel van een later verschenen artikel van STUTTERHEIM.

Het gebodene is dus ook thans in hoofdzaak de vertraagde uitgave van een ouder werk. Toch is het actueel gebleven, want nog steeds de eerste systematische en gedetailleerde behandeling van een bepaald ornament, naar zijn verschijningsvormen in de Hindoe-Javaanse kunst over haar gehele lengte en breedte, onder toepassing bovendien van een tot dusver niet gebruikelijke methode van onderzoek.

Doordat er tussen het ontstaan en het verschijnen van deze studie zoveel tijd ligt, zal ongetwijfeld blijken, dat hier en daar geen rekening is gehouden met van belang zijnde nieuwere publicaties betreffende de Hindoeïstische bouwkunst.

Aangezien zij echter een eerste stap is op een veelszins ongebruikelijke weg en daardoor meer een oriënterende dan een afsluitende functie te vervullen heeft, meen ik over bedoeld bezwaar te moeten heenstappen, de voorkeur te moeten geven aan een uitgifte van het voorhandene, boven een weer veel tijd vorderende nieuwe bewerking.

Met het oog op de hoge kosten van reproductie diende ten aanzien van het illustratieve deel der bewijsvoering als regel te worden volstaan met verwijzing naar in talrijke werken verspreid voorkomende afbeeldingen. Op het hoofdterrein van het onderzoek, de Javaanse kunst, gaat het zelfs voor het merendeel om niet gepubli-

ceerde photo's van de Oudheidkundige Dienst van Nederlandsch-Indië. Deze photo's zijn hier te lande echter toch te raadplegen en wel in de bibliotheek van het Instituut Kern te Leiden.

Tot slot moet hier met erkentelijkheid gememoreerd worden het feit, dat Dr F. D. K. BOSCH, *thans hoogleraar te Leiden, in zijn vroegere functie van Hoofd van de Oudheidkundige Dienst voornoemd, bereid is geweest deze verhandeling ten doop te houden.*

Mei 1947 *V.*

EERSTE HOOFDSTUK

DIENSTBARE MAATSCHAPPELIJKE KUNST — ENKELE WETTEN WELKE HAAR VORMGEVING EN VORMONTWIKKELING BEHEERSEN

EERSTE AFDELING

INLEIDING

In het volgende moeten wij ons gaan bezig houden met een bepaald ornament van de oude Hindoeïstische gewijde bouwkunst, zoals dit zich voordoet in de overblijfselen dier kunst op Java. Wij zullen bij ons onderzoek niet alleen de verschillende vormen hebben na te gaan, welke aan bedoeld ornament te onderscheiden zijn, maar evenzeer moeten zoeken naar de tussen die vormen bestaande samenhang, naar de wijze waarop zij uit elkaar zijn voortgekomen of elkaar hebben beïnvloed.

Voor een zodanig onderzoek nu is noodzakelijk niet alleen kennis van verwante buitenlandse vormen en van historische feiten, maar ook inzicht in het wezen van een bouwkunst als de Hindoeïstische, door welk inzicht alléén de banen geheel zichtbaar kunnen worden, waarlangs zij zich in haar ontwikkeling beweegt. Wij zullen daarom beginnen met enige algemene beschouwingen.

Vooraf moet dan echter nog worden opgemerkt, dat deze meer theoretische beschouwingen en de daaruit schijnbaar buiten de praktijk om te trekken conclusies in feite merendeels het eindresultaat zijn van de uitgebreide detailstudie, welke in dit werk is opgenomen in de hoofdstukken III en IV.

Het is dus niet zo, dat hier de theorie aan de praktijk vooraf gaat en getracht wordt de feiten in een vooraf klaargemaakt keurslijf bijeen te dwingen, ten koste van de objectiviteit. Integendeel, deze theorie werd geleidelijk opgebouwd onder invloed van de dwingende eisen, welke tijdens de detailstudie steeds weer zich opdrongen. Zij gaat thans voorop, omdat daardoor de overzichtelijkheid van dit zo gecompliceerd geheel bevorderd zal kunnen worden.

Tot slot moet hier ook de aandacht hebben de omstandigheid, dat het te behandelen ornament door ons uitsluitend naar zijn uiterlijke verschijning zal worden onderzocht.

Ongetwijfeld hebben deze vormen als regel een diepere betekenis

dan die van versiering alleen en kan slechts een samenvattende beschouwing van vorm en zin in hun groei en wisselwerking, ons tot een volledig inzicht brengen.

Niet alleen echter zou daarmede hèt toch al zo wijde terrein van onderzoek ten zeerste worden uitgebreid, maar ook zou de schrijver zich hier wagen op een gebied, waar hij geheel leek is. Bovendien kan een bestudering zuiver naar de vorm haar eigen waardevolle vruchten afwerpen en tevens op haar wijze een goede grondslag leveren voor het onderzoek naar de zin dezer voorstellingen.

TWEEDE AFDELING

KUNSTENAAR — KUNSTWERK — KUNST — DIENSTBARE KUNST

Kunstenaar is de vormer bij ingeving, uit visie. De eigenlijke kunstenaar is een „ziener", die in een drang tot vormgeving het innerlijk „geziene" buiten zich stelt als waarneembaarheid, in het kunstwerk.

Waar de kunstenaar als zodanig bij zijn vormgeving slechts zijn vormingsdrift dient en zo ook het doel daarvan, het kunstwerk, is het duidelijk dat dit laatste voor hem, als kunstenaar, ook niet anders dan eindpunt kan zijn.

Het kunstwerk verkrijgt echter door zijn totstandkoming een eigen bestaan en daarmede een zelfstandig werkingsvermogen, kan zodoende tevens middel worden tot bereiking van andere doeleinden, welke dan echter geheel buiten die van het kunstenaarschap vallen. En zo bestaat de mogelijkheid, dat een kunstwerk voor zijn vormer niet alleen doel maar ook middel is. Deze kan dan zeer wel van den beginne af aandacht en opzet gericht gehad hebben op het meer verwijderde oogmerk. Zelfs is het mogelijk, dat hij zich van zijn kunstenaarschap in het geheel niet bewust is geweest en naar eigen inzicht slechts werkte in dienst van dat afgelegen doel. Terwijl hij zo arbeidde aan de totstandkoming van de gewenste vorm, heeft deze hem dan echter innerlijk gegrepen en is op die wijze in vormingsdrift tot kunstwerk gemaakt.

Zo zien wij dat kunstwerken tot stand te brengen zijn in een dienstbaarheid aan oogmerken, welke geheel buiten de kunst liggen.

Het begrip kunst, gebruikt in zeer uiteenlopende betrekkingen, behoeft ons hier, evenals het begrip kunstwerk, slechts bezig te houden in zijn betrekking tot het kunstenaarschap, zoals dit boven is geschetst. In dit verband nu wil men ermede omvatten alle vermogen tot vormen van enig kunstwerk. Aangezien echter dit vermogen slechts kenbaar worden kan aan tot stand gekomen wer-

ken, vereenzelvigt men beide vaak en denkt zich als kunst een veelheid van kunstwerken, welke, bijvoorbeeld in een bepaald tijdsverloop, of in een bepaalde gemeenschap, tot stand zijn gekomen.

De kunst komt tot uiting in het kunstwerk en dit betekent, dat daarbij als het ware een verstoffelijking van de geest plaats vindt, een werking dus in het rijk van de stof zowel als in dat van de geest. Als stoffelijke werking vereist het ontstaan van een kunstwerk in meerdere of mindere mate kunde en handigheid, in één woord: techniek. Geen kunst is bestaanbaar zonder kunde, zonder techniek.

Al naarmate als subject der kunst een eenling of een veelheid gedacht wordt, pleegt men te onderscheiden tussen persoonlijke en gemeenschapskunst. Waar, gelijk wij zagen, het vormingsvermogen, de kunst, een uitsluitend aan het persoonlijke verbonden verschijnsel is, ligt er in deze onderscheiding een onjuistheid en is men geneigd tot het besluit te komen, dat het begrip gemeenschapskunst hoogstens zou kunnen aanduiden de „som" der binnen de veelheid voorkomende eenlingsvermogens.

Toch behoeft dit begrip zo leeg niet te zijn. Het „zien" en het vermogen tot vormen namelijk zijn wel zuiver persoonlijk, maar het individu zelf, naar zijn geestelijke gesteldheid, is weer in hoge mate een uitvloeisel van de maatschappij waarin het is uitgegroeid. En zo hebben zijn zienerschap en vormingsvermogen, door zijn individualiteit heen, een onmiskenbaar maatschappelijk karakter.

Op deze wijze gezien heeft de veelheid, met haar moeizaam opgespaarde schat van hulpmiddelen tot geestelijke zowel als materiële ontwikkeling en verfijning, een zeer werkzaam deel in de kunst binnen haar grenzen, en kan men dus van een maatschappelijke kunst spreken als van het vermogen ener veelheid om, dóór het individuele vermogen van haar kunstenaars, kunstwerken tot stand te brengen.

Uit het bovenstaande volgt, dat in onze wereld, waar elke eenling samenhangt met de een of andere veelheid, ook elke individuele kunst gerekend moet kunnen worden tot enige maatschappelijke. Voorts, dat elke gemeenschapskunst in haar werken tot op zekere hoogte eenvormig moet zijn, of, anders gezegd, een eigen stijl vertonen moet. En zulks alleen al door de gemeenschappelijke culturele basis van waaruit onontkoombaar gewerkt wordt, dus nog geheel afgezien van de mogelijkheid ener rechtstreekse beïnvloeding van de individuele vormgeving door andere maatschappelijke krachten.

Het is nu echter een bekend feit, dat de zogenaamde vrije kunst, de kunst waarin de kunstenaar bij zijn arbeid vrij is van zulke direct inwerkende vreemde invloeden, in het wordingsbeeld der

geschiedenis geen algemene verschijningsvorm is, eerst op het toneel komt als eindvorm ener kunstontwikkeling in bijzondere richting. Als normaal ziet men veel meer de kunst in dienst van de gemeenschap, waarbij het deze laatste vrijwel uitsluitend te doen is om de bereiking van doeleinden, waar de kunst of het kunstwerk als zodanig geheel vreemd aan is. En de aard van zulke doorgaans geheel in traditie vastliggende doeleinden is het hoofdzakelijk, welke de vormen bepaalt waarin het kunstwerk zal tot stand komen.

Wij zagen het: geen kunst is bestaanbaar zonder kunde, zonder techniek. En juist hierin nu ligt de verklaring van het feit, dat, onder omstandigheden als de zojuist geschetste, de kunst een dienstbaarheid aan de gemeenschap als het ware zoekt. Deze laatste vraagt geen werken van kunst, maar vormen van een bepaalde, buiten het gebied der kunst gelegen werking; zij vraagt geen kunstenaars, maar vormkundigen. Maar doordat de kunstenaar uit zijn aard ook vormkundige is, krijgt de gemeenschap, zonder dit te verlangen, naast uitsluitend vormkundigen ook kunstenaars in dienst. En zelfs, wanneer naar het algemeen inzicht de gewenste vormgeving een meer verheven doel heeft dan de kunst op zichzelf, een met de godsdienst samenhangend bijvoorbeeld, moeten kunstenaars van een in de vereiste richting gaande aanleg zich daartoe aangetrokken gevoelen, zal juist deze dienstbaarheid hen machtig kunnen inspireren. Vanzelf moeten zij dan ook een overheersende rol gaan spelen, zullen de tot stand gebrachte werken als regel ook kunstwerken zijn. Want de kundige kunstenaar staat in vormingskracht ver boven de kundige vakman zonder meer.

In gemeenschappen, welke zich als zodanig bij uitsluiting geroepen gevoelen tot het dienen van gemeenschappelijke belangen waaraan enige vormgeving verbonden is, stelt de kunst zich dus vrijwel automatisch in dienst dier vormgeving, maakt zich zodoende ondergeschikt aan bedoelde belangen en laat zich de vormen voorschrijven, waarin haar werken zullen verschijnen. Deze gebondenheid aan voorschriften wordt doorgaans nog versterkt door de omstandigheid, dat in zodanige omgeving veelal aan de kunst slechts waarde wordt toegekend, *ook door de kunstenaar,* in zoverre zij dienstbaar is aan enig algemeen belang. En evenzeer door het feit, dat de wijze, waarop alleen dit belang geacht wordt te kunnen zijn gediend, bepaald is door een tot in de geringste kleinigheden regelend ingrijpende, oppermachtige traditie, welke niet slechts vastligt in woord of schrift, maar vooral ook in reeds tot stand gekomen vormen.

Hiermede kan ons tevens duidelijk zijn het onpersoonlijke karakter van op de beschreven wijze ontstane kunstwerken. Terwijl toch in een vrije maatschappelijke kunst een groot aantal van vrije per-

soonlijke richtingen te onderscheiden valt, vertoont de dienstbare maatschappelijke kunst zulk een keerzijde niet. Elk kunstwerk namelijk heeft in het eerste geval vorm en ziel direct slechts aan de individualiteit van zijn vormer te danken, terwijl in het laatste de kunstenaar slechts geven mag en wil de hernieuwing van een naar vorm en ziel reeds vaststaand gegeven. Want doordat hij als kunstenaar het werk doorziet, voelt hij zich onder de geschetste omstandigheden gebonden niet alleen door de vorm, maar ook door de geest van zijn voorbeeld.

En zo kunnen in een door traditie gebonden kunst twee soorten van traditionele band worden onderscheiden: die, welke de aard der vormen vaststelt en in eerste instantie wordt aangelegd door machten buiten de kunst, en die, welke de geest daarvan bepaalt en vooral in de kunst zijn oorsprong vindt. Maar dan niet in die van enige individuele kunstenaar, strevend naar de uitdrukking zijner van andere onderscheiden persoonlijkheid, maar in de kunst ener groep, waarvan de leden er naar streven en ertoe in staat zijn, hun individualiteit identiek te maken aan, en daarmede op te lossen in, een hogere eenheid, welke men de geest der gemeenschap zou kunnen noemen.

De persoon van de kunstenaar treedt dus bij een vrije kunst sterk op de voorgrond, zijn naam blijft even bekend als zijn werk, terwijl omgekeerd, bij een dienstbare kunst, de kunstenaar als individu geheel op de achtergrond blijft. Het nageslacht kent zijn naam niet, bewondert hoogstens zijn werken als die van een bepaalde kunstperiode, een bepaalde school.

Het gehele denken en doen is in een door traditie beheerste samenleving als de boven geschetste dus gericht juist niet op de kunstenaar als een zelfstandige waarde, die zich naar een uit eigen wezen voortspruitende drang ook een eigen uitingsvorm of stijl heeft te scheppen. De weerspiegeling zijner individualiteit in de te stellen vorm wordt — ook door hemzelf — niet slechts van geen belang geacht, maar zelfs in strijd met de voorwaarden, waaronder de kunst zich mag uiten.

En zo kan men in de kunstwerken, welke door een dergelijke samenleving tot stand worden gebracht, geen nieuwe vormen verwachten welke plotseling te voorschijn komen, door de kracht en uit het wezen van één persoon. Evenmin als de vormkundige zonder meer, zal hier de kunstenaar er toe geneigd zijn, uit de letterlijk alles beheersende band der traditie te springen!

Gelijk reeds terloops werd opgemerkt, de dwingende voorschriften der traditie liggen bij een gebonden kunst op een gegeven tijdstip vast niet uitsluitend in woord of schrift, maar vooral ook in

de, overeenkomstig deze, laatstelijk tot stand gebrachte vormen. En daarmede zijn zelfs de geringste kleinigheden vastgezet, ook zulke, waarover de mondelinge of schriftelijke overlevering niet rept.

Nemen wij bijvoorbeeld aan, dat als onderdeel van de aan enige onvrije bouwkunst verbonden sierkunst een leeuwenkop in gebruik is, dan zal o.a. niet alleen bepaald zijn de plaats van dit stuk aan het bouwwerk, d.w.z. de naaste omgeving, waarin het thuis behoort en de wijze, waarop het daarmede heeft samen te hangen, maar al evenzeer zal de vorm en de plaatsing vaststaan van elk der elementen, waaruit de kop zelf is opgebouwd. Lippen, tanden, oren, al zulke verder ondeelbaar geachte onderdelen zijn, naar de eisen welke aan hun vorm en wijze van samenvoeging worden gesteld, volkomen bekend en vertegenwoordigen als het ware de traditionele bouwstenen, waaruit de beeldhouwer zijn voorstelling opbouwt.

Dat elk bepaald ogenblik de vormgeving geheel vast vindt liggen, sluit echter geenszins uit, dat deze op de duur veranderlijk kan zijn. Men ziet dan ook — in versterkte mate, doordat bij het voortbrengen van nieuwe werken steeds weer kunstenaars betrokken zijn, die niet alleen copiëren maar hergeven — de vormen van zelfs de meest dienstbare kunst een onweerstaanbare neiging vertonen tot geleidelijke wijziging. Een verandering, die zich door haar aard ongewild en ongemerkt voltrekt en vanzelf ook gelijke tred houdt met de ontwikkeling van opvattingen en geest der samenleving.

Berust deze ontwikkeling op een ongestoorde groei, dan zullen bedoelde, in traditie vastliggende opvattingen, zelfs over langdurige tijdperken, bij alle ontplooiing toch in wezen zichzelf gelijk blijven, evenals de vormen, waarin zij worden vastgelegd.

Een dergelijke in hoofdzaak ongebroken gang, gelijk bijvoorbeeld de oude Egyptische gewijde kunst over een verloop van eeuwen te zien geeft, is echter uitzondering geweest. Veel vaker toont de geschiedenis ons het beeld van sterk zich wijzigende maatschappijen en kunstvormen. Onder andere — en dit is een vooral in Zuid-Azië duidelijk sprekend geval — als gevolg ener toetreding van vreemde elementen.

Op welke wijze heeft men zich nu het verloop van een dergelijke vermenging voor te stellen, aangenomen, dat daarmede niet tevens vrije kunstopvattingen binnen komen?

In een maatschappij met dienstbare kunst ziet men deze laatste doorgaans beoefend door een aaneengesloten groep van vormkundigen — gewoonlijk onder leiding van kunstenaars, gelijk reeds bleek — en wel op deze wijze, dat bedoelde groep in praktische werkzaamheid de traditie bewaart, welke de techniek zowel als de

vormen zelf regelt. De leerlingen doen hun kennis van die traditie al werkende op, de meesters houden haar al werkende vast.

Het is dus steeds ook de praktijk van het ogenblik, waarin de (momenteel als „de ware" beschouwde) regelen der overlevering te lezen zijn. Waar echter deze levende traditie zich — zo direct onmerkbaar maar toch onophoudelijk — wijzigt, komt de vorm van het ogenblik niet geheel overeen met die, welke bijvoorbeeld enige mensenleeftijden vroeger in zwang was.

Zulke ouderwetse vormen nu moeten onvermijdelijk als niet strokende met de traditie van de dag, als daarbuiten vallende gevoeld worden. Met andere woorden, verouderde vormen hebben afgedaan, zij zijn voor de kunstenaarsschool van het heden vreemd, onnavolgbaar, evenzeer als in andere samenlevingen gebruikelijk zijnde kunstvormen.

De kennis van ouderwetse vormen uit eigen, of vreemde uit andere kring, zal dus op zichzelf niet de minste invloed kunnen uitoefenen op de vormgeving van de dag en vormvermenging moet slechts op andere basis mogelijk zijn.

En welke, is gemakkelijk in te zien: het gilde van vormers zal op de een of andere wijze, bijvoorbeeld door vreemde overheersing in politieke of godsdienstige zin, *gedwongen* moeten worden tot de opname van vreemde elementen in zijn geheiligde overlevering.

Heeft bijvoorbeeld, gelijk met zovele Hindoeïstische staten het geval is geweest, een gemeenschap met op het punt van gewijde bouwkunst verwante, maar toch afwijkende traditiën, in enige tevoren zelfstandige kring de macht gekregen, dan ligt het voor de hand, dat de vreemde heerser de tot dusver in zijn nieuwe rijk of rijksdeel gegolden hebbende overlevering met haar dragers doorgaans niet zonder meer zal kunnen of willen wegvagen, evenzeer als het waarschijnlijk is, dat de met hem binnengekomen afwijkende traditie onder zijn machtige bescherming daar vaste voet zal krijgen. Vooral de kunstenaarsschool, die tot dusver de vorstelijke bouwplannen uitvoerde, zal ongetwijfeld een gemengd karakter kunnen krijgen, door de gedwongen samenwerking daarin van vormkundigen van beide richtingen.

Met andere woorden, de uit heterogene bestanddelen nieuw gevormde politieke eenheid zal gewoonlijk ook een, uit elkaar oorspronkelijk vreemde elementen opgebouwde, nieuwe kunsteenheid het licht doen zien.

Een soortgelijke gang van zaken is te verwachten, wanneer bijvoorbeeld een vorst van godsdienst verandert onder invloed van uitheemse zendelingen (of inheemse met afwijkende traditie).

Terwijl dus op dergelijke wijzen een mengkunst kan ontstaan,

hangt het verder van velerlei omstandigheden af, in hoeverre daarbij een der samenstellende delen meer of minder zal kunnen gaan overheersen.

Wanneer wij vermenging ook van de geschreven of mondeling overgeleverde regelen verder buiten beschouwing laten [1]) en ons beperken tot de vormtraditie der praktijk, dan moeten wij, ter verkrijging van een juist inzicht in de wijze, waarop vormvermenging onder de hier gestelde omstandigheden tot stand zal komen, vooral in het oog houden, dat een overlevering in stoffelijke vormen volkomen zekerheid verschaft omtrent de ook aan het kleinste onderdeel der vormgeving gestelde eisen. En in de tweede plaats is te bedenken, dat uiteraard de maatschappelijke opvattingen en doelstellingen, welke voorwaarde zijn voor de dienstbaarheid der kunst, door het blote feit ener stijlvermenging niet van strekking veranderen kunnen, dat dus het gevoel van volkomen gebondenheid aan voorschrift en voorvorm, de vormer zowel als zijn opdrachtgever zo voor als na zal blijven beheersen.

In zekere zin komt de uitvoerder bij stijlvermenging wel tot groter vrijheid: niet slechts vermeerderen de te zijner keuze gelaten voorbeelden belangrijk, maar ook is het aan hem om nieuwe verbindingen, nieuwe eenheden vorm te geven. Met dit laatste — zou men menen — komt de kunstvrijheid om de hoek kijken: er is geen theoretisch of praktisch voorschrift, waarnaar de vormer zich zonder meer zou kunnen richten. Maar ook hier zal het niet in hem opkomen — ook niet als hij kunstenaar is — om tegen de heersende opvatting, welke tevens de zijne is, in te gaan. Hij zal ook nu geen specifiek persoonlijke visie tot uiting willen brengen, doch naar vermogen te werk gaan in de geest en naar de vorm der te volgen overleveringen.

Heeft er stijlvermenging plaats, dat wil zeggen moet de synthese worden verwerkelijkt van twee uiteenlopende traditiën, dan is wel een voor de hand liggende oplossing deze: de uitvoerder neemt, tot „bouwstenen" voor de te vormen gemengde voorstelling, elementen of groepen elementen van beide soorten en past deze ineen; met andere woorden, hij geeft een samenstel van als ondeelbaar gevoelde elementen uit beide traditiën en verbindt deze, zoals hun aard dit eist; hij vormt een nieuw geheel, zich daarbij echter zo getrouw mogelijk houdende aan de voorschriften, welke tot dusver de ene of de andere volledige voorstelling op zichzelf beheersten.

Men kan zich hier dan verder verschillende gevallen denken, bijvoorbeeld dat een beeldhouwer, wiens oog en hand geoefend

---

[1]) Ongetwijfeld zal een zodanige vermenging in de gevallen als hier bedoeld evenzeer plaats vinden, doch zij zal niets afdoen aan het wezen van de vermenging der uiterlijke vormen, maar daarmede eenvoudig parallel gaan.

werden in de ene, voorstellingen krijgt uit te beelden overeenkomstig de eisen ener andere school, zich van zijn oude „gezicht" niet los kan maken en zo een mengproduct tot stand brengt, dat naar de vorm de vreemde, naar de ziel echter de eigen school vertegenwoordigt. Of ook de samenwerking, van meesters uit verschillende school, aan de uitvoering van hetzelfde bouwwerk, waarbij dan elk tot op zekere hoogte zijn eigen traditie weet door te zetten en er zo een geheel ontstaat met gemengde stijlkenmerken. Maar steeds weer zullen de toegepaste afzonderlijke vormelementen de zeer krachtige neiging hebben zich zo zuiver mogelijk te richten naar de praktische overlevering, waaraan zij tot dusver waren gebonden.

Bij het samentreffen van elkaar vreemde kunstrichtingen kan men vormverwarring verwachten: er zullen mengproducten ontstaan, welke het niet tot een bevredigende eenheid konden brengen. Maar de kunstenaars onder de vormers zullen in hun werken het ware evenwicht weten te vinden, de weg tot bevrijding weten aan te geven. En zo moet, bij het uitblijven van verdere vreemde beïnvloeding, uit de massa van uiteenlopende mengvormen na verloop van tijd weer een meer gelijkvormige stijl groeien.

Niettegenstaande deze strekking tot het ontstaan van een groter eenheid, laat het zich gemakkelijk inzien, dat vooral in een bouwtraditie, welke uit meerdere vermengingen is voortgekomen, toch een grote verscheidenheid van vormen en vormcombinatiën voor eenzelfde doel de bouwmeester of beeldhouwer ter beschikking zal blijven staan.

Dat hier, bij een nauwe onderlinge verwantschap, toch zelden elkaar geheel gelijke werkstukken aan te treffen zullen zijn — niet aan hetzelfde en nog minder aan verschillende bouwwerken — behoeft daarom in het geheel niet te verwonderen en is allerminst een bewijs van het vrij zijn der uitvoerders.

Duidelijk manifesteert zich echter hun gebondenheid, in het ontstaan en voortbestaan van vaak min of meer onzinnige combinatiën, samengesteld uit vormeenheden buiten hun oorspronkelijk verband.

Vatten wij al het opgemerkte nog eens in het kort samen, dan komen wij tot de volgende stellingen.

Kunstwerken zijn tot stand te brengen in volkomen dienstbaarheid aan oogmerken, welke geheel buiten de kunst liggen.

In de geschiedenis der mensheid is een dergelijke gebondenheid aan maatschappelijke doeleinden (in het bijzonder ook van bouw- en beeldhouwkunst) zelfs regel geweest, evenals de omstandigheid, dat — mede door de kunstenaar — slechts waarde werd toegekend aan de kunst, inzoverre zij op deze wijze dienstbaar was.

Een dienstbaarheid als de hier bedoelde wordt bepaald door

regels, welke in traditie vastliggen. Deze traditie wordt door de haar dragende vormersgroep gelegd in — en vóór alles gelezen uit — de vormingspraktijk van het ogenblik, bindt daarmede de vormer volkomen, ook aan de geringste kleinigheden.

Een dienstbare kunst wijzigt haar vormen slechts heel geleidelijk, snel opkomende nieuwigheden zijn niet mogelijk dan als gevolg ener opname van vreemde elementen.

Zulk een vermenging met vreemde vormen kan niet berusten op eenvoudige en vrijwillige ontlening, is alleen mogelijk onder de druk van gewijzigde maatschappelijke of godsdienstige verhoudingen.

Zij heeft plaats, in geval het geheel nieuwe vormen betreft, door een zo getrouw mogelijke overname (waarna de geest der voorstelling zich snel kan wijzigen), in geval ener vermenging van elkaar verwante vormen, door samenkoppeling tot nieuw geheel, van op zichzelf zo veel mogelijk ongewijzigde elementen uit beide grondtypen.

Na een stijlvermenging zal, bij verder uitblijven van vreemde beïnvloeding, op een periode van vormonvastheid vrij spoedig nieuw evenwicht en dus herstelde vormeenheid volgen, welke eenheid men zich toch altijd te denken heeft binnen de ruimere grenzen ener vrijheid van keuze en combinatie.

Tenzij de opvattingen zelf over de plaats der kunst zich wijzigen, zal echter de zojuist bedoelde vrijheid de vormer in geen enkel opzicht voeren buiten de sfeer van uitsluitende gerichtheid op en volkomen eerbiediging van de geheiligde traditie; blijft dus onder alle omstandigheden het onpersoonlijke het kenmerkende in de werken ener dienstbare kunst.

DERDE AFDELING

HINDOEISTISCHE GEWIJDE BOUW- EN BEELDHOUWKUNST

Ons voorlopig eindpunt moet zijn een beschouwing van de Hindoeïstische gewijde bouw- en beeldhouwkunst, in het licht van het voorafgaande. Ter oriëntering zullen wij echter eerst in het kort nagaan, wat de Egyptische kunst ons leert, welke toch het klassieke voorbeeld geeft ener sterk ontwikkelde dienstbaarheid.

MASPÉRO [2]) zegt van deze kunst, dat het niet haar doel was, het schone als zodanig te scheppen en vast te leggen, dat zij slechts was een der middelen, waarvan de godsdienst zich bediende, om de

---

[2]) *Aegyptische Kunst*, blz. 301 v.v.

wezens op deze aarde een gelukkig leven zonder einde te verschaffen. Ten aanzien van de Egyptische kunstenaar wordt opgemerkt, dat diens naam niet slechts onbekend is aan ons, maar ook in de dagen zijner werkzaamheid niet verbonden was aan zijn scheppingen. Dat hij, de eerzucht niet kennende om door blijvende roem onsterfelijk te zijn, een eerzucht, welke zo krachtig werkt bij ons modernen, zich ermede tevreden stelde, even nauwgezet als een gewoon handwerksman, de regels in acht te nemen, welke hem in de school zijner voorgangers als onvermijdelijk voor het heil der menselijke ziel en der goden overgeleverd waren. Het persoonlijk temperament verraadt zich slechts door bijna onzichtbare nuances in het werk.

Zonder op MASPÉRO's in het bovenstaande uitgedrukte *verklaring* van de opgesomde feiten in te gaan, kunnen wij in deze laatste een duidelijke illustratie zien van het wezen der Egyptische kunst, als een, door het doel, waaraan zij dienstbaar was en door de opvattingen omtrent de waarde van de kunstenaar, volkomen gebondene.

Gaan wij nu verder na, welke plaats de oude Hindoeïstische gewijde bouw- en beeldhouwkunst innam, dan zien wij een tot in bijzonderheden gaande overeenkomst met de Egyptische.

Indien het beeld van de godheid, die door des gelovigen gedachtenconcentratie wordt opgeroepen, „niet volkomen juist gevormd is en in eenig opzicht, hoe schijnbaar onbeteekenend ook, afwijkt van de norm, *is* het de godheid niet die voor hem opdoemt, maar een drogbeeld zonder goddelijkheid en zonder macht. Indien het steenen of bronzen beeld, dat de godheid bezielen zal, niet naar den eisch vervaardigd is, zal de dewa het niet als zijn stoffelijk evenbeeld herkennen. Het zal door de bezielingsceremonie niet tot leven gewekt kunnen worden. Voor den eeredienst zal het onbruikbaar en waardeloos zijn" [3]). De kennis, welke dus nodig is voor een werkzame godsverering, is buitengewoon gedetailleerd neergelegd in verschillende geschriften en omvat de anatomie van het godenlichaam en alles wat tot de bekleding en uitrusting van de god behoort. „Zooals alles wat der goden is vervaardigd wordt volgens de in de heilige boeken geopenbaarde regels, zoo moet in de eerste plaats het heiligdom, het paleis van de godheid, zal hij er gaarne in vertoeven, overeenkomstig zijn geopenbaarde wil gebouwd zijn." Welke wilsopenbaring, neergelegd in de reeds genoemde heilige geschriften, de geringste kleinigheden streng reglementeert. „Door de voorschriften die op de uiterlijke verschijningsvormen der godheden en hun gansche uitrusting (waaronder men het heiligdom rekene), betrekking hebben, zijn in de eerste plaats de bouwmeesters en beeldhouwers gebonden."

[3]) BOSCH, *Een hypothese.*

„De bouwkunst en de beeldhouwkunst werden van oudsher uitsluitend beoefend door de niet zeer in aanzien staande beroepskaste der çilpins." „De taak van den çilpin is niet: schoonheid te scheppen waarin de menschen een welbehagen zullen vinden, maar: de voorwerpen te vervaardigen die voor den eeredienst bruikbaar zijn." Een beeldhouwwerk, „bij welks schepping de kunstenaar zijn fantasie vrij spel gelaten heeft, is waardeloos in de oogen van den Hindoe, ook al zou het als kunstwerk een meesterstuk zijn. Hetzelfde is bij de bouwkunst het geval".

„Zooals de theoretische voorschriften van mond tot mond, van geslacht tot geslacht werden overgeleverd, zoo werd de toegepaste bouwkunst van oog tot oog, van leeraar op leerling overgedragen met de stipte gehoorzaamheid die geboren wordt uit diep ontzag voor de traditie."

Ook in de Hindoeïstische bouw- en beeldhouwkunst hebben wij, gelijk uit bovenstaande aanhalingen ten duidelijkste blijkt, zuiver dienstbare kunst voor ons. De opvallende overeenstemming met het Egyptische beeld — opperheerschappij van geheiligd voorschrift en voorbeeld, geringschatting of niet-achting van de kunstenaar als zodanig — bevestigt zulks volkomen.

En zo geldt dus ook voor deze Indische kunst al hetgeen hogerop ten aanzien van gebonden kunst in het algemeen werd opgemerkt.

VIERDE AFDELING

TOT DUSVER GEBRUIKELIJKE OPVATTINGEN OVER DE GEBONDENHEID DER HINDOEISTISCHE KUNST

Onderzoeken wij nu, op welke grondslagen tot dusver gebouwd is bij de beoordeling der verschijnselen van vormgeving en vormwijziging in de Hindoeïstische kunst, dan blijkt, dat daarbij in hoofdzaak van éénzelfde vooropstelling is uitgegaan, door BRANDES aldus geformuleerd, dat er wel overeenkomstig de traditie gewerkt diende te worden, maar daartegenover de vrijheid van beweging onder de wetten, waaraan men te gehoorzamen had, veel groter was dan „in het Westen". In de behandeling der onderdelen zou volgens genoemde geleerde zelfs „schier anarchie" hebben bestaan [4]). Een bepaalde ontwikkelingsgang van het ornament besprekende, welke hierin bestaat, „dat duidelijke, natuurlijke vormen gestyliseerd raken", zegt hij [5]): „Men krijgt leeuwen, vogels, enz. zooals wij ze in de heraldiek ook kennen, maar de bedoeling in het

---

[4]) *Tjandi Djago*, blz. 26/28.
[5]) *Een fraaie variatie.*

spreken met die verstyliseerde lijnen is een geheel andere, dat is en blijft steeds, om, onder handhaving van het oude, van het overjarige, neen van het over-eeuwige motief, steeds weer wat anders, wat nieuws, en toch fraais, iets nog-nooit-geziens te geven."

Hier wordt dus verondersteld een in hoofdzaak vrije kunst, met kunstenaars, die slechts tot op zekere hoogte gebonden zijn, namelijk door regels, welke niet verder gaan dan een aangeven van het motief, waarmede die kunstenaars in een verder zo goed als bandeloze vrijheid hun verbeeldingskracht mogen laten spelen.

Na het in de voorafgaande afdelingen behandelde, moet de juistheid van deze opvatting ten zeerste worden betwijfeld. Zij is lijnrecht in strijd met hetgeen ons reeds bleek (en, gedurende ons gedetailleerd onderzoek, blijken zal) ten aanzien van het karakter der gewijde Hindoeïstische kunst. In een sfeer van zó principiële ondergeschiktheid is eenvoudig geen plaats voor partiële volkomen vrijheid.

Ongetwijfeld beheerst éénzelfde geest zowel deze oude kunst, gelijk zij ook in haar werken op Java voor ons staat, als bijvoorbeeld de hedendaagse Javaanse, voorzover althans Westerse invloed daaraan vreemd is gebleven. En wel niemand zal de stelling voor zijn rekening willen nemen, dat zelfs — of juist — de bekwaamste vervaardiger van wajangpoppen, of van echt Javaans batikwerk, het in zijn hoofd zal kunnen krijgen eens persoonlijk iets te gaan ontwerpen, te pogen om, onder handhaving van het oude motief, steeds weer wat anders, wat nieuws, nog-nooit-geziens te geven! Integendeel, het is bekend genoeg, dat kunstenaars als de hier bedoelde zich beijveren het overoude, geheiligde voorbeeld zo zuiver mogelijk te hergeven, tot in de geringste bijzonderheden van kleur en lijnenspel. En juist zulke devote dienstbaarheid doet hen kunstwerken vormen van een ver over de grenzen hunner cultuurkring bewonderde volmaaktheid.

De moderne, op vrije kunst ingestelde Westerling, kan zich vaak moeilijk los maken van de opvatting, dat de ware kunstenaar slechts het voor hem hoogste zou kunnen bereiken, wanneer hij een eigen, door zijn bijzondere individualiteit bepaalde en daarbij geheel aangepaste persoonlijke stijl vormt; dat een kunstenaar naar zijn aard slechts gedwongen dienstbaar kan zijn en overal, waar de aangelegde banden niet geheel sluiten, de gelegenheid tot ontsnappen zal trachten te benutten.

En toch, wij zagen het reeds, niets is minder juist. Niet alleen sluit dienstbaarheid van de vormer als zodanig diens gelijktijdig kunstenaarschap niet uit, zij kan hem zelfs opvoeren tot een hoogte, welke hij op eigen kracht nooit zou hebben kunnen bereiken. Zijn „voorbeeld" immers vertegenwoordigt doorgaans een door vele

kunstenaarsgeslachten opgespaarde en geleidelijk vergrote cultuurschat. Al deze geslachten hebben zich door dezelfde idee, belichaamd in deze bijzondere vorm, laten inspireren tot een hergeving, wat, door de kracht van de groten daaronder, een groeiende vervolmaking met zich kan hebben gebracht.

Het minder krachtige individuele vermogen zou men hier kunnen vergelijken met een klimplant, die, aan zichzelf overgelaten, in betrekkelijke machteloosheid over de grond kruipt, in verwarde massa aan eigen volle ontplooiing in de weg ligt, maar daartegenover — wordt haar in het vervolmaakte voorbeeld een machtig steungeraamte geboden — zich op kan werken tot en uit kan groeien naar tot dusver voor haar onbereikbare en ongedachte hoogten.

Het moet nog eens herhaald worden: men stelt zich ongetwijfeld de verhoudingen geheel verkeerd voor, wanneer men denkt, dat de Hindoeïstische, en in het bijzonder de Hindoeïstisch-Javaanse kunstenaars, zich voelden als aan banden gelegde slaven, wier hevigste verlangen er steeds op gericht was om overal waar mogelijk die banden te kunnen vergeten in een voor zichzelf zijn; wanneer men op grond daarvan in hun kunstwerken wel verwacht te zien de machtige sporen van de dwang der traditie, maar daarnaast toch ook de ondanks die dwang steeds weer opnieuw welig uitspruitende, zuiver individueel gekleurde loten.

Blijkbaar heeft BRANDES, min of meer verstrikt in een op vrijekunst toestanden en opvattingen toegespitste zienswijze, zich hierin versterkt gezien door de vele hyper-fantastische vormen, waarvan het overal in de Hindoeïstische kunst wemelt. Een der meest bekende is wel het makarasierstuk, dat, naar men aanneemt, oorspronkelijk een volledig voorgestelde krokodil was, in de latere kunst echter doorgaans optreedt als olifantachtig wezen met een floralistisch slippenornament in de plaats van het lichaam, een gecombineerd olifants- en roofdierengebit, en zo meer; of ook de Oost-Javaanse omlijstings-monsterkop, die, naast vele menselijke attributen, ook zulke draagt van de leeuwgriffoen en bovendien zijn wangen vaak versierd ziet met doornachtige spitsen, welke in het geheel niet thuis te brengen lijken te zijn.

Ongetwijfeld echter (wij zullen er later overvloedig bewijzen voor vinden) zijn juist ook dergelijke voorstellingen, naar de schijn uitingen van een geheel vrijgelaten koortsachtige fantasie, in werkelijkheid de producten ener volkomen gebonden vormgeving.

Wanneer men scherper toeziet, blijken, overal waar de kunstoverblijfselen een vergelijking toelaten, de op een zuivere vergroeiing van de grondvorm berustende veranderingen slechts zeer geleidelijk tot stand te komen, werkelijke vernieuwingen echter plotseling op te treden en teruggevoerd te kunnen worden op een

vormvermenging. En het blijkt dan verder juist de sterke gebondenheid aan het voorbeeld te zijn, welke, als resultaat van zulk een vermenging, de doorgaans als onbegrijpelijke producten van „Oosterse fantasie" met verbazing beschouwde voorstellingen het licht doet zien. De in de traditie vastliggende vormelementen moeten — gelijk ons in ander verband reeds duidelijk werd — als natuurlijk gevolg ener in nederig geloof erkende alleenheerschappij van voorschrift en voorbeeld, bij zulk een samensmelting zoveel mogelijk aan de hen tot dusver beheerst hebbende vormwetten blijven voldoen. En zo komt men vanzelf tot een product, waarin elkaar geheel vreemde, ja zelfs tegensprekende elementen op vreemdsoortige wijze samengaan in een verband, dat, hoewel oppervlakkig, door de kunst van de beeldhouwer ons vaak toch weer een levende eenheid voor ogen stelt. Dat deze overigens in een „Oosters" milieu ook een „Oosterse" geest ademt, spreekt vanzelf.

BOSCH, die, naar wij boven reeds opmerkten, tot de uitspraak komt, dat, gelijk de theoretische voorschriften van mond tot mond, van geslacht tot geslacht werden overgeleverd, zo ook de toegepaste bouwkunst van leraar op leerling werd overgedragen in stipte gehoorzaamheid, geraakt met deze stelling in strijd, wanneer hij later [6]) — op grond van de omstandigheid, dat het çastra de bouwmeester in meerdere opzichten vrij laat en bovendien, vooral op Java, door zijn taal vaak onbegrijpelijk zal zijn geweest — ten aanzien van die bouwmeester het volgende zegt: „Hij onderwierp zich gewillig aan de in zijn oogen heilige traditie, maar behield, binnen grenzen die men zich niet te nauw mag denken, vrijheid van conceptie en uitvoering."

Een dergelijke vrijheid nu, om „ondanks deze, volgens Westersche opvattingen onduldbare vrijheidsbeperkingen" (nl. de strenge voorschriften) „zijn kunstenaarsroeping te volgen, wanneer hij met volkomen meesterschap over de techniek aan de oude schoonheid en wijsheid op eigen wijze nieuwe vormen schonk", lijkt niet overeen te brengen met een in stipte gehoorzaamheid overgedragen toegepaste kunst.

Het is duidelijk, dat wel de eerste, maar niet de laatste, bij BRANDES' zienswijze aansluitende stelling te aanvaarden is. Inderdaad, de toegepaste bouwkunst moet voor de Hindoeïstische bouwmeester en beeldhouwer steeds een alles beheersende rol gespeeld hebben; wanneer hem de keuze gelaten was tussen verschillende alternatieven, dan las hij conceptie en uitvoering van het gekozene af uit die toegepaste kunst; gaf deze laatste geen zonder meer te volgen voorbeeld (bv. doordat het terrein zeer bijzondere eisen

---

[6]) *T.a.p.*, blz. 137/139.

stelde; of de uitvoering van de gekozen vorm geschieden moest in overeenstemming met een macht en rijkdom, gelijk tot dusver niet was voorgekomen; of ook doordat voor het eerst een mengvorm moest worden tot stand gebracht), dan werd ongetwijfeld toch, eventueel aan de hand der theoretische voorschriften, zo zuiver mogelijk in haar geest en naar haar vormen gewerkt.

VOGEL[7]) trekt een parallel tussen het letterschrift en de sierkunst. De bijzondere vormen der laatste, meent deze geleerde, kunnen evenals het eerste benut worden voor de datering van beeldhouwwerk en van de monumenten waartoe dit behoort, doordat zij, gelijk ook het schrift, de neiging hebben zich slechts langzaam te wijzigen. De vergelijking tussen versieringskunst en letterschrift gaat hier echter slechts tot op zekere hoogte op, zegt de schrijver verder. „Het schrift is in de eerste plaats een zaak van de praktijk: zelfs de kalligraaf mag niet al te zeer afwijken van bestaande vormen, of hij zou gevaar loopen van onleesbaar te worden. De beeldhouwer mag vrijer spel laten aan zijn verbeelding en wij hebben hier te doen met een Indische verbeeldingskracht! Zijn phantasie zal hem soms sterk afwijkende nieuwe vormen inspireeren. Maar ook kan het gebeuren, dat zijn smaak hem doet teruggrijpen naar antieke vormen, die reeds hunnen bloeitijd hebben gehad."

Des schrijvers opvatting omtrent de vrijheid van de Indische kunstenaar behoeft hier geen bijzondere beschouwing meer, zij komt geheel overeen met de vroeger reeds besprokene. Alleen kan nog worden opgemerkt, dat de overeenkomst tussen schrift en siervorm, naar ons bleek, veel verder gaan zal dan hier verondersteld wordt. Ook de laatste toch is in zekere zin ten volle een zaak van de praktijk, mag niet afwijken van de volkomen bindende voorvormen, waardoor elk milieu, elke tijd, zijn bijzondere, van andere onderscheiden vormen en vormcombinatiën bezit. Slechts zal de ingewikkelde mogelijkheid van vermenging hier, het lezen der bijzonderheden uit bepaalde werkstukken vaak bemoeilijken, aan de andere kant echter ook veel vruchtbaarder kunnen maken.

Opmerkelijk is in dit verband hetgeen JOUVEAU–DUBREUIL zegt[8]) over de Drawidische kunst, nl. dat daarin „chaque style correspond à une époque chronologique". Deze schrijver komt op grond van praktische aanschouwing tot dezelfde slotsom als waartoe het betoog in dit hoofdstuk leidde, nl. dat de Hindoe-bouwmeester zich steeds ten sterkste gebonden gevoeld moet hebben door de stijl-

---

[7]) *De makara.* In zijn latere artikel, *Le makara dans la sculpture de l'Inde,* gaat de schrijver van geheel dezelfde grondslagen uit.

[8]) *Archéologie du Sud de l'Inde* I, blz. 5.

regelen *van zijn tijd*. Hij verklaart dit feit o.a. op de volgende wijze: „Toon een ouderwetschen vorm aan een hedendaagsch werkman, die bezig is met eenig beeldhouwwerk, en vraag hem, waarom hij zich niet van dit motief bedient. Hij zal antwoorden, dat de tegenwoordig gebruikelijke vorm mooier is dan de oudere."

Een dergelijke verklaring brengt ons weer op verkeerde wegen: zij is zuiver „Westers", gaat van de veronderstelling uit, dat een „mooi vinden" door de individuele vormer de doorslag geeft bij de vormkeuze. En het is ook op zichzelf al onaannemelijk, dat alle meesters van elke periode steeds de mode van hun tijd „de mooiste" gevonden zouden hebben, dat hieruit de vormvastheid van de Zuid-Indische kunst zou zijn voortgekomen!

Trekken wij uit het voorafgaande een conclusie, dan moet het wel deze zijn, dat blijkbaar de archeologen tot dusver de ware aard van de Hindoeïstische kunst min of meer hebben miskend, en wel als gevolg hiervan, dat zij zich nooit geheel los hebben weten te maken van een zienswijze, ingesteld op de verhoudingen in de geheel vrije Europese kunst. Bij de beschouwing en beoordeling van eerstgenoemde, volkomen gebonden vormgeving, is dientengevolge steeds weer een maatstaf aangelegd, welke daarvoor niet geheel past.

VIJFDE AFDELING

BIJ HET ONDERZOEK NAAR DE ONTWIKKELINGSGANG ENER GEBONDEN KUNST IN ACHT TE NEMEN REGELS

Teneinde ons zoveel mogelijk te vrijwaren tegen het maken van dezelfde fout, is het van belang nog eens duidelijk naar voren te brengen datgene, waarop wij in het bijzonder hebben te letten bij het praktische onderzoek, dat ons eigenlijk doel uitmaakt.

1. *De bouwmeester of beeldhouwer was niet in de gelegenheid en wenste ook niet iets persoonlijks te leggen in zijn werk, hij gevoelde zich volkomen gebonden aan de voorschriften en vormpraktijk van het ogenblik.*

Men heeft daarom de uiterste voorzichtigheid in acht te nemen bij de beoordeling van enige afwijkende, of op zichzelf staand aangetroffen vorm en deze slechts op zeer stevige gronden te aanvaarden als een product van de vrije vindingskracht van de ontwerper. Als regel kan veilig worden aangenomen, dat er voor elk werkstuk, *indien beschouwd naar de elementen, welke het samenstellen*, voor-

beelden zullen hebben bestaan, welke zo stipt mogelijk zijn gevolgd [9]).

Voorts geeft het feit van de toepassing van een vormelement op enig tijdstip praktisch de zekerheid, dat het in theorie en praktijk van het ogenblik bekend was en niet, als ouderwetse of vreemde vorm, slechts door enige persoonlijke inval toepassing heeft gevonden.

Een betrekkelijke uitzondering hierop zou slechts het denkbare maar toch zeker zeldzame geval kunnen geven, dat de traditie zelf meebracht de uitbeelding juist van een overigens ongebruikelijke voorstelling [10]).

2. *Wijziging in uiterlijk, zelfs van de meest onbeduidende details, zal — buiten het geval van stijlvermenging — slechts geleidelijk en de vormers niet bewust tot stand gekomen kunnen zijn.*

Ook over lange tijdruimten kan een dergelijke wijziging geen principiële veranderingen te weeg brengen: de stamvorm moet het eindproduct in hoofdzaak volledig dekken. Principiële veranderingen (ook wanneer niet aan te tonen is, dat zij snel tot stand kwamen) wijzen er op, dat de vormontwikkeling niet ongestoord zal zijn verlopen.

3. *De verschillende vormeenheden van bouw- en beeldhouwkunst kunnen een belangrijke ongelijkheid te zien geven in de mate en snelheid van vergroeiing.*

Bijvoorbeeld als gevolg van verschillende gebondenheid aan voorschriften. Een vorm, die alleen vastligt in de toegepaste kunst, vindt geen enkele macht op zijn weg, welke de vergroeiingsmogelijkheid in enige richting begrenst, terwijl daartegenover een aan gedetailleerde (mondeling of schriftelijk overgeleverde) regelen gebonden voorstelling die mogelijkheid daardoor belangrijk beperkt ziet. Een verschil in ontwikkelingssnelheid zal vooral ook veroorzaakt kunnen worden door de veel vaker herhaalde nieuwvorming van bepaalde onderdelen tegenover andere [11]).

---

9) „Zo stipt mogelijk" mag natuurlijk niet verwisseld worden met: „nauwkeurig", vooral niet in een koloniaal land als b.v. Java, waar de uitvoerders, inzoverre kinderen van het land, gemakkelijker beneden het voor een zuivere vormgeving nodige peil van technische vaardigheid en voorschriftenkennis zullen hebben gestaan dan die in het stamland der kunst. Vóór alles echter draagt het copiëren van beeldhouwwerk in zichzelf al de sterke neiging tot onwillekeurige afwijking.

10) Dit geval schijnt zich voor te doen t.a.v. de tempelafbeeldingen op sprekende reliëfs (zie blz. 214). Ook hier echter zal weer een traditie gevolgd moeten zijn.

11) STUTTERHEIM bespreekt in zijn *Ramalegenden* (blz. 228 noot 64) zulk een mogelijkheid, daarbij de sprekende reliëfs tegenover andere bouwdelen van de Javaanse tjandi's stellende.

4. *Stijlvermenging heeft slechts plaats als gevolg van veranderingen in de politieke of culturele gesteldheid onder vreemde invloed en komt tot uiting, ingeval het toepassing van geheel nieuwe vormen betreft, door een zo getrouw mogelijke overname (waarna echter de geest der voorstelling zich snel kan wijzigen)* [12]*; bij vermenging van elkaar verwante vormen door samenkoppeling tot nieuw geheel van op zichzelf zo veel mogelijk ongewijzigde elementen uit beide grondtypen.*

Uit deze regel volgt in de eerste plaats, dat als geheel sterk uiteenlopende vormen met verwante functie toch direct — maar dan gedeeltelijk — aan elkaar verwant kunnen zijn.

Bij het samentreffen van verschillende bouwtraditiën is namelijk te verwachten het plotseling ontstaan van vormen, waarvan als geheel genomen nergens een daarmede overeenkomend antecedent bestaat of bestaan heeft. Zulk een voorstelling is dan echter het mengproduct van enige andere, onderling misschien sterk uiteenlopende typen, die daardoor vanzelf ook anders zijn dan hun spruit. Ook op het Hindoeïstische Java, waarvan wij met zekerheid weten, dat er in verschillende tijden belangrijke politieke en culturele veranderingen hebben plaats gehad, door inmenging van uitheemse machten met gelijksoortige beschaving en kunst als de inheemse, zullen dus ongetwijfeld dergelijke mengvormen ontstaan zijn, direct na de binnenkomst der vreemde elementen. En een zoeken naar het stamland van zulke nieuwe voorstellingen zal vruchteloos moeten blijven, tenzij men erop bedacht is, dat de moeder in het land zelf gezocht moet worden en dat deze, evenals de uitheemse vader, *als geheel genomen* een ander uiterlijk hebben kan dan het kind. Verder vergroot men de kans op succes dus uitermate, wanneer men de naar zijn afkomst te onderzoeken vorm ontleedt in zijn elementen, en deze laatste elk voor zich in beschouwing neemt.

In aansluiting op het voorafgaande moet hier nader besproken worden de „abnormale" samenhang tussen elementen, als belangrijk hulpmiddel bij het kunsthistorisch onderzoek. Het zal ons meermalen blijken, dat sommige elementencomplexen een nauw samenhangend geheel vormen, hetwelk slechts historisch te verklaren is, als het resultaat namelijk van een bepaalde reeks van vormvermengingen. Elk element heeft in een dergelijk complex zijn bijzondere plaats en vorm, die niet natuurlijk volgt uit de aard der voorstelling,

---

12) Deze snellere wijziging kan o.a. door twee bijzondere oorzaken plaats vinden: het feit dat de geest der samenleving, waarin een vorm wordt overgebracht, een geheel andere is dan van die, waaruit hij komt; voorts het feit, dat aan deze vorm in zijn nieuwe omgeving een andere betekenis gehecht wordt dan in de oude (zie b.v. blz. 106). Wanneer deze oorzaken samenvallen, kunnen zij de strekking tot wijziging belangrijk versterken (zie b.v. blz. 81).

maar nauwkeurig bepaald wordt door een vaak ingewikkelde reeks van „achter de schermen" blijvende oorzaken. Wanneer het oude motieven geldt of zulke, welke als reeds samengestelde vorm geheel of gedeeltelijk uit een andere stijl zijn overgenomen — in de regel dus —, zal de uitvoerende bouwmeester of beeldhouwer deze oorzaken niet gekend hebben. Maar de geest van gebondenheid, welke hem en zijn werk beheerste, is een macht, die door eeuwen heen de kleinste finesse vermag vast te houden: bij ongestoorde ontwikkeling loopt het motief geen gevaar, zijn overgeleverde samenstelling te verliezen.

Wanneer echter twee van dergelijke motieven, die ongeveer gelijke diensten verrichten, maar op geheel andere wijze uit verschillende elementen ontstaan zijn, ten gevolge ener stijlvermenging tot één nieuw geheel moeten worden samengeschoven, zullen onvermijdelijk hun delen, welke slechts in een zeer bijzondere onderlinge samenhang bijeenhoorden, uit dit verband gerukt moeten worden en samengekoppeld met vreemde elementen, welke hierdoor eenzelfde violatie ondergaan. M.a.w.: wij zien een toepassing ontstaan van bedoelde elementen in „abnormale" samenhang, als onbedriegelijk teken, dat er een stijlvermenging heeft plaats gehad [13]).

Wanneer nu het voor bepaalde tijd en omgeving normale type van motieven als de hier bedoelde bekend is, en men ontmoet gedeelten daarvan in abnormale verbinding, dan heeft men de zekerheid, met een nieuw gemengd en dus jonger motief te doen te hebben, waardoor het bij de navorsing van zijn ontstaan te onderzoeken terrein belangrijk is ingeperkt.

5. *Na een stijlvermenging zal, bij verder uitblijven van vreemde beïnvloeding, op een periode van vormonvastheid vrij spoedig nieuw evenwicht en dus herstelde vormvastheid volgen.*

Grote verscheidenheid in de uitvoering van nieuwe elementen-

---

[13]) Zo zullen wij bijvoorbeeld het bekende singha-makara-motief in het omlijstingsornament, o.a. van de Javaanse kunst, leren kennen als een samenstelling van elementen, welke oorspronkelijk niet de minste samenhang hadden: de Hellenistische leeuwenkopspuier, de guirlande van een erotenfries, een Indisch en een Hellenistisch type van boog op pilasters, Hellenistische lijstversierende mythische waterbewoners, de krokodil als meer oorspronkelijk Indische architraafversiering. Deze in meerdere étappes uit hun oorspronkelijk verband geraakte versieringselementen, welke dus in het omlijstingsornament een abnormale toepassing vonden, sluiten hier aaneen op een wijze, welke ten nauwste samenhangt met de geschiedenis van bedoeld ornament en die weer normaal te noemen is, wanneer men dit laatste als uitgangspunt neemt. In de kunst o.a. van het zogenaamde restauratietijdperk van Midden-Java zullen wij onderdelen van deze nieuwe eenheid ontmoeten, andermaal losgebroken uit hun „normale" omgeving en samengevoegd met elementen van een naar afkomst en samenstelling volkomen andersoortig omlijstingsornament!

combinatiën aan eenzelfde bouwwerk, of gelijktijdige bouwwerken van eenzelfde kunstkring, wijst dus op een nog niet bezonken, een betrekkelijk jonge stijlvermenging.

De nieuwe vormvastheid, welke door „bezinking" voortkomt uit het samentreffen van een binnengedrongen vreemde met een inheemse stijl, zal geen eenvormigheid zijn, door het in zekere mate en tot in onderdelen blijven bestaan ener mogelijkheid van keuze tussen verschillende alternatieven. Zij zal vaak langer uitblijven, of een meer samengesteld karakter behouden, wanneer bijvoorbeeld min of meer zelfstandige plaatselijke vertakkingen van de oude school zich hebben gehandhaafd, welke niet in dezelfde mate de vreemde invloed ondergingen. Hoe samengesteld en — door voortdurende wisselwerking — onvast de toestand op deze wijze ook mag geworden zijn, de omstandigheid, dat een bepaald stel van elementaire vormen, zij het in afwisselende samenvoeging, bij uitsluiting de kring als geheel typeren, geeft toch een belangrijk houvast bij vergelijking van werken van deze kunstkring met andere.

Er zijn natuurlijk nog vele andere, maar dan in hoofdzaak wel uit de voorafgaande af te leiden regels op te stellen, waarvan er hier nog enkele om hun praktische waarde in het bijzonder zullen worden vermeld.

6. *Een onderlinge overdracht van elementen, tussen niet verwante maar in verband met elkaar toegepaste, of ook verwante, doch buiten onderling verband aangewende voorstellingen, is in een bepaalde stijlkring uitgesloten gedurende het verloop ener ongestoorde stijlontwikkeling, waar hoogstens een langzaam naar elkaar toe groeien van zulke onderdelen te verwachten is. Eerst een stijlvermenging opent de weg tot een zodanige elementenuitwisseling.*

Wij kunnen ons bijvoorbeeld voorstellen, dat in een bepaalde stijl gebruikelijk is een leeuwenkop met onderkaak als spuier, en in het omlijstingsornament een dergelijke, maar zonder onderkaak en met ook overigens afwijkende bijzonderheden uitgebeelde kop. Het is nu uitgesloten, dat bij de een of andere gelegenheid, in afwijking van dit gebruik, de omlijstingskop zo maar eens *met* onderkaak en andere spuierkopkenmerken zou kunnen worden gevormd. Komt de hier bedoelde stijl echter samen met een vreemde, waarin een volle omlijstingskop met sterk afwijkende elementen gebruikelijk is, dan laat zich zeer wel denken het ontstaan van een omlijstingsornament van gemengde vorm, waarin een volle kop, echter in hoofdzaak niet met de kenmerken van de vreemde omlijstingskop maar, voorzover de onderkaakloze ze niet leveren kon, met die van de eigen spuier. Deze omlijsting van gemengd type zou dan het werk kunnen zijn van een meester uit de oude school, die noodgedwongen de voor

hem vreemde opzet ener omlijsting met volle kop in toepassing heeft gebracht, maar voor de uitwerking in bijzonderheden waar mogelijk toch weer teruggevallen is op het overgeleverde, hem „in het bloed" zittende voorbeeld van een volle kop, namelijk de spuierkop uit eigen stijl.

7. *Het bij een vermenging meer op de voorgrond treden van de elementen van de ene stijl, tegenover die van de andere, geeft op zichzelf nog generlei zekerheid omtrent de machtsverhoudingen waaronder de vermenging heeft plaats gehad.*

Bij een stijlvermenging toch zullen het niet alleen de politieke of religieuse, maar ook de artistieke krachtverhoudingen kunnen zijn, welke de belangrijkheid bepalen van de door de elementen der verschillende componenten in de mengkunst te spelen rol. De vraag, welke stijl in de mengkunst zal overheersen, komt vaak neer op de vraag, welke kunstenaarsschool de overhand behouden zal. En dit is tot op zekere hoogte wel afhankelijk van de invloed van politieke of godsdienstige machten, inzoverre, dat de school der in dit opzicht krachtigste partij hierdoor een voorsprong zal hebben, maar een belangrijke artistieke meerkracht van de school der overigens onderliggende partij, zal deze voorsprong makkelijk te niet kunnen doen. Evenzeer als het mogelijk is, dat, onafhankelijk van andere dan kunstkrachtverhoudingen, een stijl als geheel de overhand krijgt, is zulks het geval met bepaalde markante vormelementen, welke, ofschoon behorende tot de „zwakkere" stijl, de gelijksoortige onderdelen van een veel sterkere geheel verdringen kunnen.

8. Uit het onder punt 4 opgemerkte volgt, dat er, *bij samenlevingen op ouderwets Hindoeïstische grondslag, een nauwe samenhang, een noodzakelijke evenwijdigheid moet bestaan, tussen het verloop van de vormgeving harer gewijde bouwkunst en hare lotgevallen op politiek en godsdienstig terrein.*

Inzover, dat ongestoordheid, gelijkmatigheid in het verloop van haar godsdienstig en politiek leven, evenzeer gelijkmatigheid in de ontwikkeling harer kunstvormen te zien moet geven; daartegenover evenwichtsverstoring — en dan speciaal een zodanige, welke het gevolg is ener inwerking van vreemde krachten — als regel een hiermede gelijk opgaande verstoring in het rustige verloop van de vormgeving der kunst teweeg zal brengen.

Of ook, van kunsthistorisch standpunt uit gezien: elke langzaam voortgaande zuivere *ontwikkeling* (zonder eigenlijke vernieuwing), naar de vorm zowel als naar de geest, uit een bepaalde grondslag der kunst, bewijst, dat de betrokken gemeenschap in het beschouwde tijdvak op politiek en godsdienstig terrein van vreemde overheersing vrij gebleven is; elke feitelijke vormvernieuwing in de kunst daar-

tegenover bewijst het omgekeerde. Aan dit laatste feit in het bijzonder hebben wij aandacht te schenken:

9. *Theoretisch beschouwd geeft, bij een volledig gebonden kunst, reeds de met zekerheid aangetoonde opname van slechts één enkel nieuw vormelement, ook de zekerheid, dat er overheersing in het spel is geweest van vreemde machten.* Als regel van een politieke, bij uitzondering van een slechts op godsdienstig terrein blijvende overheersing. Want nieuwe vormen van godsdienst, welke geheel los van uitheemse wereldlijke machten een bepaalde kring binnendringen, zullen doorgaans nieuwe kunstvormen plaatsen *naast* de oud-inheemse, zonder daarmede zo zonder meer samen te vloeien. Een uitzondering hierop zou het geval kunnen geven, dat een vorst een nieuwe godsdienst aanneemt en daarmede zijn „lijfschool" van bouwmeesters dwingt, aandacht te schenken aan de bijbehorende vreemde vormen van gewijde kunst.

TWEEDE HOOFDSTUK

HISTORISCH OVERZICHT

EERSTE AFDELING

INLEIDING

In het vorige hoofdstuk kwamen wij o.a. tot de slotsom, dat de ontwikkeling van de Hindoeïstische gewijde bouwkunst ten nauwste zal samenhangen met de lotgevallen der verschillende, door politieke eenheid of eenheid van godsdienst en cultuur bepaalde kringen, welke dragers waren van de uiteenlopende verschijningsvormen dier kunst. Zó nauw, dat in velerlei opzicht de kennis van feiten op het gebied der kunstontwikkeling gevolgtrekkingen wettigt ten aanzien van de ontwikkeling van het maatschappelijk leven meer in het algemeen, en omgekeerd.

Het is daarom noodzakelijk in grote lijnen in ons vormonderzoek te betrekken, hetgeen op algemeen historisch terrein tot dusver aan het licht is gekomen.

TWEEDE AFDELING

VOOR-INDIË

Dit uitgestrekte brongebied van het Hindoeïsme is politiek nooit één geheel geweest, geeft bovendien, gedurende de lange loop van zijn ons bekende geschiedenis, het ontstaan en het tenietgaan, het ineen- en uiteenschuiven van talloze staten en staatjes te zien, terwijl ras- en cultuurverschillen vaak een grote rol spelen. Opmerkelijk is verder de soms belangrijke invloed, welke van de vroegste tijden af telkens weer is uitgegaan van binnengedrongen vreemde volks- en cultuurelementen. Bedoelde instromingen hebben misschien direct slechts getroffen het Westelijk gedeelte van het Noordelijk gebied, dat bij afwisseling geweest is de meest Oostelijke voorpost van het „Westen" of de meest Westelijke van de Indische wereld; hun indirecte invloed is wel overal doorgedrongen, maar langs zeer verschillende wegen, in zeer verschillende vormen en met sterk uiteenlopende kracht.

Het behoeft dan ook niet te verwonderen, wanneer wij, op welk tijdstip ook van de geschiedenis, dit land ingenomen zien door een heterogene massa van rassen, volkeren, staten, culturen, en dat bij

onderlinge vergelijking van de toestanden op verschillende tijdstippen, vooral van de oudere geschiedenis, vaak belangrijke vernieuwingen en verschuivingen opvallen. Een zeer globale verdeling van het gehele terrein in een Noord-Oostelijk(Ganges)-, een Noord-Westelijk(Indus)-, een Dekan- en een Tamilgebied, schijnt in de regel wel te passen op de werkelijke hoofdverhoudingen, al zijn dan vooral de eerste twee delen bij herhaling min of meer krachtig samengebonden geweest, en al is elk dezer vier delen op zichzelf evenmin homogeen.

Dat Voor-Indië, niettegenstaande deze verdeeldheid, tot op zekere hoogte toch ook als eenheid opgevat kan worden, is het gevolg van de geestelijke band ener betrekkelijke eenheid van godsdienst. Betrekkelijk, want ook hier bestaan, bij alle overeenkomst, diepgaande verschillen, zich uitende in plaatselijk zeer uiteenlopende variaties van dezelfde godsdienst, welke weer niet slechts het gevolg zijn van verschillen in de graad van ontwikkeling, maar vaak als dieper liggende oorzaak hebben een onderscheid in ras en, daarmede samenhangende, in cultuur*soort*. Vooral het uiteenlopende beeld dat „Noord" en „Zuid" ook hier te zien geven, berust voor een deel wel op laatstbedoelde grond.

Zo zijn telkens opnieuw met elkaar in wisselwerking getreden en vervolgens tot labiel evenwicht gekomen: enerzijds de strekking tot eenheid, welke ligt in politieke samenkoppeling en in de omstandigheid, dat Brahmanisme zowel als Boeddhisme hun oorsprong hebben in het Noorden, elk voor zich zijn uitgegaan om zo te zeggen vanuit één punt; anderzijds de strekking tot verdeeldheid, gelegen in diepgaande verschillen van aanleg en ontwikkeling der betrokken volkeren.

Komen wij nu op het gebied der gewijde kunst, een der belangrijkste voertuigen van de godsdienst, dan moeten wij daarin de bovenbedoelde eenheid naast bonte verscheidenheid weerspiegeld vinden. Maar op welke wijze?

Ons bepalende tot de bouwkunst, hebben wij om te beginnen de reeds aangetoonde gebondenheid dezer kunst nog eens aan een nadere beschouwing te onderwerpen. Onze conclusie hier is namelijk gebaseerd op de toestanden van een betrekkelijk laat ontwikkelingsstadium. Maar waren deze toestanden misschien gevolg van een verstarring; was de oudste kunst, welker overblijfselen ons gespaard zijn gebleven, misschien minder gebonden? M.a.w., zouden wij in die oudere kunst principiële vormwijzigingen kunnen verwachten, welke niet door „dwang", maar door kunstenaarsluim het aanzijn hebben gekregen; zodat een berekening toelatende wetmatigheid daaraan vreemd is?

Gezien de zeldzaamheid en het „on-Aziatische" van vrije gewijde kunst, mogen wij deze vraag wel zonder meer ontkennend beantwoorden, voorzover het de min of meer oorspronkelijk Indische bijdrage zelf betreft. Minder zekerheid evenwel bestaat er zo zonder meer ten aanzien van het uit de vreemde gekomene. Een deel daarvan (het Perzische element b.v.) was ongetwijfeld eveneens uit een sfeer van gebondenheid afkomstig en kon dus geen „vrijheid" brengen. Maar in het bijzonder met de Hellenistische invloed zou het anders kunnen zijn. Wanneer wij echter bedenken dat het Hindoeïsme, zowel voor als na de opname van Hellenistische elementen, op dezelfde echt Indische grondslagen heeft gestaan; voorts, dat bedoelde elementen blijkbaar in hoofdzaak via het Noord-Westelijk Indusgebied Indië bereikt hebben, op welk tussenstation zij reeds in een sterk Indische atmosfeer kwamen, dan lijkt het niet twijfelachtig of ook van deze zijde is op het gebied der gewijde kunst geen kunstvrijheid Voor-Indië binnen gekomen.

Bij een bestudering van de vormen der Hindoeïstische gewijde bouwkunst, uit welke tijd deze ook stammen, zijn wij dus wel gerechtigd tot de aanname, dat wij daarin de producten van een geest van gebondenheid voor ons zullen hebben. En dit betekent dan, gezien het boven gegeven historische beeld, dat op elk willekeurig tijdstip in bedoelde kunst te verwachten zijn vele van elkaar onderscheiden kringen, waarin op uiteenlopende wijze zijn samengebracht autochtone elementen met zulke, die in verschillende tijden en langs verschillende wegen van buitenaf zijn ingevoerd.

Uit bepaalde kringen afkomstige elementen zullen, ten gevolge van politieke overheersing zowel als door de verbreiding van Brahmanisme en Boeddhisme, andere kringen zijn binnengedrongen. Terwijl tevens door stijlvermenging ontstane veelsoortige combinatiën, als elementen van lager orde door de bouwkunst heengetrokken zullen zijn, in steeds ingewikkelder vormen, naarmate de onderlinge vermenging verder voortgeschreden was.

DERDE AFDELING

JAVA

§ 1. *Overzicht*

In de geschiedenis van de *Midden-Javaanse* Hindoeïstische rijken zijn, naar de tegenwoordige stand onzer kennis [1]), de volgende perioden te onderscheiden.

Een eerste, vrijwel geheel hypothetische (alleen steunende op de

[1]) KROM, *Geschiedenis.* Id., *De Hindoe-Javaansche tijd.*

inscriptie van Toek Mas), welke geduurd zou moeten hebben tot het midden der zevende eeuw. Deze periode zou dan aanvangen met een kolonisatie van Indiërs uit het Zuid-Oostelijk deel van Voor-Indië, of direct, of via de West-Javaanse vestiging (Taroema).

Een tweede, van omstreeks het midden der zevende eeuw tot ongeveer het jaar 750, gedurende welke, vermoedelijk door een hernieuwde instroming van Çiwaïten of een Çiwaïsme uit Zuid-Oostelijk Voor-Indië (Koendjara?), een belangrijke opbloei plaats vond.

Ook banden met Noordelijker delen van de Oostkust (Orissa) en zelfs met de Noord-Westkust (Goedjarat) worden voor deze tijd wel verondersteld, maar op veel losser gronden.

Een derde periode, van ongeveer 750 tot omstreeks 860 (de gouden eeuw, het Çailendra-tijdperk), eveneens haar oorsprong vindend in sterke buitenlandse, ditmaal duidelijk met Bengalen samenhangende, hoofdzakelijk Boeddhistische invloeden.

Een nauwe samenhang van het Javaanse Çailendra-rijk met het Sumatraanse Çriwidjaja staat wel vast. Terwijl daarbij vroeger gedacht werd aan een voorrang van het eveneens onder vorsten van het Çailendra-geslacht gestaan hebbende Çriwidjaja, is later een tegenovergestelde mogelijkheid gebleken, nl. dat de Çailendra's oorspronkelijk op Java en eerst later op Sumatra heersten.

Men zal zich in dit tijdperk misschien twee cultureel tot op zekere hoogte naast elkaar bestaande sferen te denken hebben, de ene in Noord Midden-Java, voortzetting van de vooral Çiwaïtische maatschappij van de vorige periode; de andere in Zuid Midden-Java, onder rechtstreekse invloed van de Boeddhistische Çailendra's [2]).

Een vierde, van omstreeks 860 tot ± 927, het zogenaamde restauratietijdperk, een aanvang nemende met de verdwijning der Çailendra-macht, waaromtrent echter geen directe gegevens bekend zijn.

Gedurende dit tijdperk zijn Midden- en Oost-Java verenigd geweest, waarschijnlijk van de aanvang af (door de „terugkeer" van een gedurende het vorig tijdperk naar Oost-Java uitgeweken gezag?), zeker sedert het einde der 9e eeuw (optreden van koning Balitoeng).

Een vijfde en laatste, in het begin waarvan de Hindoeïstische maatschappij in Midden-Java blijkbaar snel en voorgoed alle kracht en betekenis verliest, terwijl die in Oost-Java tot grote bloei komt.

Ten aanzien van *Oost-Java* kan de volgende indeling gemaakt worden.

Eerste tijdperk, eindigende tegelijk met het derde van Midden-

---

[2]) STUTTERHEIM, *Een belangrijke oorkonde*, blz. 192.

Java (± 860). Een aan die van het Midden-Java der tweede periode nauw verwante samenleving schijnt in het Malangse te bestaan (760).

Tweede tijdperk (860—927), samenvallende met het vierde Midden-Javaanse. Dit geeft dus een vereniging van Midden- en Oost-Java te zien, misschien in twee phasen.

Derde tijdperk (927—1042), beginnende met Sindok en eindigende met Airlangga. Het optreden van Sindok is iets nieuws en iets bijzonders en een nieuw koningshuis wordt geacht met hem aan te vangen, ook al is er niets, dat er op wijst, dat hij niet op regelmatige wijze aan de macht zou zijn gekomen. Gedurende dit tijdperk strekt de Javaanse invloed zich blijkbaar tijdelijk uit tot in het Palembangse (vanaf ongeveer 990). Daarna echter (in 1007) wordt het groot-Javaanse rijk ten val gebracht, niet onwaarschijnlijk direct of indirect door een ingrijpen van het Sumatraanse Çriwidjaja. In de daarop volgende jaren zijn op Java klaarblijkelijk enige van elkaar onafhankelijke rijkjes ontstaan, terwijl het koning Airlangga eerst na vele jaren van strijd gelukte er weer een centraal gezag te vestigen (omstreeks 1035 afgesloten door de val van Wengker).

Het *vierde tijdperk* (1042—1222), het Kadirische, brengt voorzover bekend geen aanrakingen van betekenis met rijken buiten het eiland. Deze periode begint met een tegenstelling tussen de twee delen, waarin het rijk van Airlangga uiteenvalt (aansluitend bij een reeds vroeger bestaand verschil?): Djanggala en Kadiri; welke tegenstelling lang blijkt te hebben voortbestaan, ook in de tijd, dat Oost-Java politiek weer een is geworden (tot in de periode van Madjapahit).

Gedurende *het vijfde* en laatste tijdvak, dat van Singhasari-Madjapahit, zien wij, omstreeks 1275, de Javaanse macht zich vestigen in Djambi.

§ 2. *Afkomst en ontwikkeling der Hindoe-Javaanse kunst*

De afkomst van deze kunst ligt nog steeds in het duister. Er is tot dusver nergens in Voor-Indië een kunstuiting bekend geworden, welke als het prototype van de Hindoe-Javaanse aanvaard zou kunnen worden. „Nog de meeste overeenkomst — of eigenlijk het minste verschil — gaf Zuid Indië, doch in den laatsten tijd zijn ook in andere deelen van Indië (Bengalen b.v.) vormen aangetroffen, die niet zoo heel ver van de Javaansche schijnen af te staan" [3]).

Aangezien het Voor-Indische vergelijkingsmateriaal schaars is, laat KROM ruimte over voor de mogelijkheid, dat te eniger tijd een

---

[3]) KROM, *Geschiedenis*, blz. 128.

rechtstreekse afstamming nog zal kunnen worden aangetoond. Hiertegenover wordt dan echter plaats gegeven ook aan een andere mogelijkheid, namelijk deze, dat de Hindoe-Javaanse kunst, zoals zij voor het eerst zich aan ons vertoont in werken, welke men tot het tweede Midden-Javaanse tijdvak rekent (de oudere Diëngtempeltjes), hoewel Indisch van oorsprong, tot afwijking van de moederlandse vormen gekomen is onder invloed van het inheemse element, dat bij haar totstandkoming zal hebben medegewerkt [4]).

De zojuist bedoelde oudere Diëng-tempels behoren, naar men vermoedt, tot de oudste stenen heiligdommen welke het Hindoeïsme op Java heeft gekend. Hun ontstaan toch wordt gesteld in de tijd, dat bijna plotseling over een belangrijk deel van de Hindoeïstische wereld de steenbouw gebruikelijk werd daar, waar tevoren slechts in hout was gebouwd [5]). En in verband hiermede is dan weer de nog niet beantwoorde vraag opgekomen, of met de steenbouw ook nieuwe kunstvormen binnengekomen, dan wel de vormen ener reeds op Java bestaande hout-bouwkunst in steen omgezet zullen zijn.

KROM zou zich deze oudste Diëng-kunst liefst denken als uiting van de zonen des lands, die, „gelijk zij in eigen taal de wetenschap beoefenden, ook een eigen kunst schiepen, omdat zij, trouw volgend wat de voorschriften der Hindoemeesters eischten, niettemin iets meebrachten van hun Indonesisch erfdeel". „De hoop om ooit ergens precies de Hindoe-Javaansche kunst in Voor-Indië in een ouder stadium terug te vinden, lijkt ijdel; wel zal het misschien mogen gelukken aan te wijzen waar de op Java gewijzigd toegepaste traditie thuishoort en dan lijkt het . . . nog het meest waarschijnlijk, dat men terecht zal komen in het vaderland der Drawidische kunst" [6]).

De kunst van de Çailendra-periode brengt volgens KROM een duidelijke verandering, welke echter niet zou zijn een vormvernieuwing, doch slechts een aanzienlijke verruiming en verrijking van het reeds bestaande. „Tot die verrijking heeft stellig nieuwe aanraking met de moederlandsche kunst bijgedragen en het is dan ook wel mogelijk in verschillende opzichten en vooral bij sculptuur en bouwkunst, den invloed van Bengalen te onderkennen" [7]).

Met deze opvatting, welke gegrond is op een vergelijking van de oudste ons bekende Diëng-bouwwerken met die van de Çailendra's, wordt dus toch de mogelijkheid ener vormvernieuwing aangenomen, maar dan een bijkomstige.

Het z.g. restauratietijdperk daartegenover zou werkelijk niets

4) Of de praktische toepassing der bouwkunst geheel in handen zal hebben gehad: zie BOSCH, *Een hypothese*, blz. 179.

5) KROM, *t.a.p.*, blz. 99 v.

6) KROM, *De Hindoe-Javaansche tijd*, blz. 156.

7) Ibid., blz. 158.

nieuws gebracht hebben, zelfs geen reactie, maar uitsluitend een voortgaan op de eenmaal ingeslagen weg [8]. Reeds in deze periode echter zou de neiging merkbaar zijn geworden tot een loslaten van niet meer zuiver gevoelde oude principes, ten gunste van meer Javaans-Indonesische opvattingen, een neiging, welke in nog veel sterker mate de latere Oost-Javaanse kunst beïnvloed zou hebben. Bij deze laatste moeten, naar KROM meent, na de neergang van Midden-Java, bedoelde on-Hindoese, Javaanse eigenaardigheden wel in versneld tempo zijn doorgebroken, maar daarnaast houdt deze schrijver toch vast aan de eenheid van de Midden- en Oost-Javaanse kunst [9].

Terwijl KROM dus de invoer van nieuwe Hindoeïstische kunstvormen stelt op zijn laatst aan het begin der derde Midden-Javaanse periode, de Hindoe-Javaanse kunst op de toen aanwezige grondslagen zich verder zonder vreemde bijmenging laat ontwikkelen, slechts aanneemt een sedert het vierde Midden-Javaanse tijdperk steeds sterker wordende beïnvloeding door het inheemse element, komt STUTTERHEIM tot de conclusie, dat de ons bekende Hindoe-Javaanse kunst geen eenheid vormt [10].

Een scherp onderscheid zou volgens deze schrijver bestaan tussen Çailendra- en Diëng-kunst. Hij vermoedt, dat de eerste met het bijbehorend Boeddhisme afkomstig is uit het centrum van koning Harsa's rijk, Nalanda, en langs de over Goedjarat lopende handelswegen in de Archipel gekomen zal zijn.

Ten aanzien van de samenhang tussen Midden- en Oost-Javaanse kunst betwijfelt STUTTERHEIM de door KROM gestelde eenheid. Hij vermoedt een instroming in het Oosten van aan het Midden vreemde elementen en denkt daarbij aan de mogelijkheid van Balische invloeden [11].

§ 3. *Rangschikking der te onderzoeken bouwwerken*

De bewaard gebleven en wegens het beschikbaar zijn van afbeeldingen nader in ons onderzoek van het omlijstingsornament te betrekken bouwwerken kunnen, met behulp van hetgeen daaromtrent reeds bekend is, voorlopig op de volgende wijze naar hun stijl en naar het vermoedelijke tijdperk van hun oprichting gerangschikt worden.

Diëng-stijl; tweede of derde tijdvak: de tjandi's *Ardjoena, Semar, Poentadewa, Srikandi, Sembadra, Bima, Gatotkatja,* alle van het

---

8) KROM, *Geschiedenis,* blz. 173.
9) Ibid., blz. 235.
10) STUTTERHEIM, *Ramalegenden,* blz. 212 v.
11) STUTTERHEIM, *Oudheden,* blz. 149.

Diëng-plateau; derde of vierde tijdvak: de tempeltjes van *Gedong Sanga*, t.w. *Ratna*, *A*, *B*, *C* [12]); ook *Pringapoes*, waarschijnlijk omstreeks 852 gebouwd en gelegen in de Kedoe, wordt tot het Diëng-type gerekend.

Çailendra-stijl; derde tijdvak: *Kalasan*, *Loemboeng*, *Sari*, *Mendoet*, *Pawon*, *Baraboedoer*, *Sewoe*; vierde tijdvak: *Ngawen*, *Lara Djonggrang*, *Sadjiwan*.

Al de tot dusver genoemde bouwwerken zijn Midden-Javaans. Uit de eerste twee perioden van Oost-Java heeft men nog geen enkel met zekerheid kunnen herkennen. Als „zeer oud" staan te boek de tjandi's *Goenoenggangsir*, van „typisch Midden-Javaanschen stijl"; *Soembernanas*, „waarbij het beeldwerk levendig aan dat van *Lara Djonggrang* herinnert"; *Sanggariti* en *Badoet*, welke een geheel Midden-Javaans karakter hebben en op grond daarvan tot het eerste of tweede tijdperk gerekend worden [13]).

In de derde Oost-Javaanse periode valt de badplaats *Belahan*.

Tot de vijfde rekent men de tjandi's *Kidal*, *Singasari*, *Djago*, *Djawi*, *Sawentar*, *Papoh*, *Soemberdjati*, *Kalitjilik*, *Badjangratoe*, *Djaboeng*, *Djedong*, *Panataran* (jaartaltempel), *Bangkal*, *Ngetos* en, als vermoedelijk heel late vrucht, *Soekoeh*.

§ 4. *Historische schets van de bouwkunst op Java, in het licht van haar gebondenheid*

Hoe zal nu — gezien de historische feiten of waarschijnlijkheden en rekening gehouden met het gebonden karakter der Hindoeïstische bouwkunst — in grove trekken het beeld moeten zijn, dat de ontwikkeling dezer kunst in Midden- en Oost-Java te zien geeft?

Het meest waarschijnlijke gebeuren in het Midden-Java van de zevende eeuw bleek te zijn: òf een geheel nieuwe vestiging op Hindoeïstische grondslag, òf de belangrijke vernieuwing van een reeds bestaande maar onbeduidende, mogelijk sterk verjavaanste Hindoeïstische samenleving; in beide gevallen door nieuw binnengekomen Zuid-Indische elementen.

Op het gebied der bouwkunst mogen wij dus verwachten, in het eerste geval zuiver Indische vormen, in het tweede geval het optreden van nieuwe, meer oorspronkelijke spankracht tegenover een in zekere zin verzwakt, onbelangrijk vermogen. Wat dan de betekenis van deze meerkracht der nieuw ingestroomde elementen geweest moet zijn voor het karakter der kunst van het tweede

---

12) Als tjandi *A* wordt hier aangeduid de grootste, als tjandi *B* de kleinste van afb. 116. Tjandi *C* is die van afb. 122.

13) DE HAAN (*O.V.* 1929, blz. 245—257) stelt de stichtingstijd van *Badoet* in de eerste periode.

Midden-Javaanse tijdvak, is wel duidelijk: wij hebben in deze kunst hoofdzakelijk, naar vorm en geest, de nieuw geïmporteerde te verwachten; de oudere zal daarin hoogstens een bescheiden rol gespeeld hebben.

Hoe vergroeid, verjavaanst, de mogelijk bestaand hebbende bouwkunst van de eerste periode tegen het einde daarvan dus ook geweest moge zijn, het tweede tijdperk zal vermoedelijk hebben ingezet met een in hoofdzaak zuiver Indische kunst, waarschijnlijk afkomstig uit het Zuidelijkste deel van het Voor-Indische schiereiland.

Eén tot twee eeuwen na de aanvang van het tweede tijdperk zien wij dan de bouwkunst daarvan ons voor ogen komen in de werken van de Diëng-stijl. Het bleek echter reeds, dat een deel dezer werken in een latere periode gebouwd zal zijn dan de tweede. De verwachting is dus gewettigd, dat de Diëng-stijl, in zijn tot ons gekomen toepassingen, gedeeltelijk niet vrij zal zijn van bijmengselen uit de ongetwijfeld in de aanvang van het derde tijdperk met de Çailendra-invloed meegekomen vormen.

Aangezien de Diëng-stijl meer in het Noorden, de Çailendra-stijl in het Zuiden gelocaliseerd was, is het niet onwaarschijnlijk, dat de te verwachten vormvermenging van het begin af op tweeërlei wijze zal hebben plaats gehad: in het Zuiden een Çailendra-traditie met Diëng-bijmengselen (Java-Çailendra-stijl te noemen), in het Noorden een Diëng-traditie met Çailendra-bijmengselen (nieuw-Diëng-stijl, tegenover de nog zuivere oud-Diëng-stijl van de tweede periode).

Voorts moet worden opgemerkt, dat de Çailendra-stijl, mocht deze van Sumatra op Java gekomen zijn, in Çriwidjaja, na de misschien rechtstreekse import uit Voor-Indië, ongeveer een eeuw lang toepassing kan hebben gevonden, alvorens naar Java te worden overgebracht. Zodat wij rekening hebben te houden met de mogelijkheid, dat er in de daar ingevoerde vormen ook oudere Sumatraanse elementen verwerkt zijn. Verder is niet uitgesloten, dat op de weg van Noord Voor-Indië naar Java een ander tussenstation dan Sumatra bestaan heeft.

Terwijl de mogelijkheid bestaat, dat de oudste kunstvormen en de in de aanvang van het tweede tijdperk nieuw ingebrachte elkaar vrij na gestaan zullen hebben, is zulks niet aannemelijk ten aanzien van de vormen van Diëng- en Çailendra-kunst, wanneer althans de Noordelijke afkomst dezer laatste een feit is [14]).

---

[14]) Dat in de Hindoeïstische kunst ook het grootst denkbare verschil tussen stijlen of vormen geen bezwaar was voor vermenging, zal in de loop van ons onderzoek onomstotelijk komen vast te staan. KROMs vroeger uitgesproken mening (*Inleiding* I, blz. 139), dat het „Çiwaïtische" en het „Boedhistische" type,

Hoe het nu echter ook met de herkomst daarvan in bijzonderheden staat, men is het er wel over eens, dat zij door een vernieuwde invoer uit Voor-Indië in de Archipel is gekomen. En waar zo de mogelijk bestaan hebbende verjavaanste kunst van het vroegste tijdperk tot twee keren toe een machtige stroom van „verse" Indische vormen over zich heen zal hebben gehad, lijkt het waarschijnlijk, dat de nieuw-Diëng-, maar vooral de Java-Çailendrakunst naar de vorm weinig verjavaanst geweest zullen zijn.

Toch behoeft het niet te verwonderen, wanneer deze tweevoudige Midden-Javaanse kunst op zichzelf blijkt te staan, er geen aequivalent of prototype van in Voor- of Achter-Indië is aan te wijzen: in haar werken immers kan men een min of meer bonte, op Java plaats gehad hebbende samenvoeging verwachten van elementen van onderling zeer afwijkende herkomst; als hoofdzaak namelijk zulke van een Drawidische kunst der zesde of zevende en een Noord-(of ook West-?)Indische van de zevende of achtste eeuw, als mogelijke bijzaak elementen ener Sumatraanse (of andere) kunst van de zevende of achtste eeuw, en ten slotte misschien ook — maar dan toch sporadisch — verjavaanste elementen van nog oudere Zuid-Indische oorsprong.

In hoever de oorspronkelijke delen in het soms reeds langere tijd toegepaste nieuwe verband zullen zijn terug te vinden, moet het detailonderzoek ons leren. Voorlopig kunnen wij hier echter al vaststellen, dat bedoelde elementen op verschillende wijze verdeeld en samengekoppeld zullen zijn, naarmate men werken van de Java-Çailendra- of wel van de nieuw-Diëng-stijl voor zich heeft. Voorts dat, indien er werkelijk nog overblijfselen zijn ook van de oud-Diëng-stijl, men een duidelijke tegenstelling kan verwachten tussen deze en de vormen van de nieuw-Diëng-stijl.

Wij kunnen thans onze aandacht geven aan de overgang van de Çailendra-eeuw naar het vierde Midden-Javaanse tijdperk. Gelijk reeds bleek, vond ook deze verandering haar oorzaak misschien, zo niet geheel dan toch ten dele, in een inwerking van buitenaf en wel vanuit Oost-Java. Van een eigenlijk gezegde vernieuwing zou daarbij echter geen sprake zijn, slechts van een verdwijning van de Çailendra-macht en een hierdoor weer op de voorgrond komen der oudere, ook in Oost-Java vertegenwoordigde Çiwaïtische machten. Zelfs is de veronderstelling gemaakt, dat de Çiwaïtische dragers der Diëng-cultuur en -kunst ook in het tweede Midden-Javaanse tijdperk hun hoofdvestiging hadden in Oost-Java, dat hun neder-

---

de mogelijke vóórvormen der oudste bekende Midden-Javaanse kunst, elkaar na gestaan moeten hebben, omdat zij anders niet tot samensmelting gekomen zouden zijn, is ongegrond.

zettingen in het Midden-Java van de tweede en vierde periode dus slechts „dêpendances" geweest zouden zijn [15]).

In elk geval kunnen — is een en ander juist — de vormen der bouwkunst van het vierde tijdvak in Midden-Java slechts bekende bestanddelen bevatten, zal men er hoogstens een versterking van de Diëng-stijl-elementen in kunnen waarnemen. Er wordt zelfs aangenomen, gelijk wij zagen, dat de „restauratie" hier geen reactie brengt, maar een voortgaan in de vroeger ingeslagen richting, een uitermate geleidelijke overgang.

Gewoònlijk brengt men het einde van deze vierde periode in verband met een min of meer geheimzinnige gebeurtenis van machtige draagwijdte, welke het in Midden-Java gevestigde gezag er toe bracht, niet alleen het centrum van het bestuur naar het Oosten te verleggen, maar ook, van Midden-Java verder zo min mogelijk notitie te nemen [16]).

Een andere opvatting [17]) ziet in het ophouden der cultuur van het Midden niets geheimzinnigs. Zij gaat uit van de veronderstelling, dat de dragers der Çailendra-cultuur zuivere Hindoe's waren — in tegenstelling tot de sterk Indonesische dragers van het Oost-Javaanse en het Diëng-Hindoeïsme — en dat die cultuur dus vanzelf gedoemd was tot een spoedige verdwijning, toen bedoelde Hindoe's het Javaanse toneel weer hadden verlaten.

Volgens de eerste opvatting is de overgang van Midden-Java naar het Oosten slechts een verwisseling van toneel met behoud in hoofdzaak van de oude spelers en het oude décor, de tweede zienswijze laat van de aanvang af twee tonelen naast elkaar bestaan, waarvan dan het Midden-Javaanse vervolgens onder de ban komt van het Oost-Javaanse om spoedig daarna te worden opgedoekt, terwijl dit laatste gewoon blijft voortbestaan, slechts een en ander overneemt uit de Midden-Javaanse failliete boedel.

Beide opvattingen stellen dus aan het begin van de derde Oost-Javaanse periode een kunst, welke in wezen niet afwijkt van de ons bekende Midden-Javaanse [18]), slechts meent de ene als type daarvan de sterk Çailendraas gekleurde Lara Djonggrang-kunst te moeten aannemen, terwijl de andere zich een nauw aan de Diëngkunst verwant type met Lara Djonggrangse trekken als het oud Oost-Javaanse (derde tijdperk) denkt.

Uit deze geheel bij Midden-Javaanse aanknopende beginvormen, meent men, zal dan verder, door vergroeiing en verjavaansing, in

---

[15]) STUTTERHEIM, *Rama-Legenden*, blz. 299.

[16]) KROM, *Geschiedenis*, blz. 208.

[17]) STUTTERHEIM, *Rama-Legenden*, blz. 299.

[18]) STUTTERHEIM rekent, echter wel voor een latere tijd, met de mogelijkheid van een hernieuwde instroming van buitenlandse elementen (zie blz. 30, noot 11).

de loop der volgende aan overblijfselen zo arme eeuwen de echt Oost-Javaanse kunst zijn gegroeid, welke ons in het vijfde tijdperk tegemoet treedt als een in hoofdzaak slechts naar de geest veranderde. Er is „in die eeuwen iets anders geworden, minder nog naar den vorm, dan naar den inhoud, die zich door dien vorm tracht uit te spreken" [19]).

Bezien wij de vermoedelijke gang van zaken in de aanvang van het vierde Midden-Javaanse tijdperk nog eens nader. Gedurende de Çailendra-eeuw had zich een krachtige school gevestigd, draagster van de Java-Çailendra-stijl, welke in het bijzonder Zuidelijk Midden-Java tot terrein van haar werkzaamheid maakte.

Daarnaast had zich de oudere Javaanse school meer of minder zuiver staande gehouden in het meer Noordelijke deel van Midden-Java, o.a. op de Diëng, misschien ook al in Gedong Sanga.

Met de intrede van het laatste tijdperk was er een blijkbaar weer Çiwaïtisch gezag, ook in Zuid Midden-Java. Wanneer dit gezag werkelijk de drager geweest is van de oude niet Çailendrase tradi-tiën van Midden- en Oost-Java, dan moet de restauratieperiode ons in haar bouwwerken in Zuidelijk Midden-Java, als van ouds, gemengde Çailendra- en Diëng-elementen te zien geven, waarin echter het Diëng-type mogelijk sterker op de voorgrond treedt dan voorheen, terwijl in de bijgekomen werken in nieuw-Diëng-stijl weinig verandering te bespeuren zal zijn, hoogstens een meer op de achtergrond treden van de Çailendra-bijmengselen. Bracht het nieuwe gezag andere, vreemde kunstelementen met zich, dan zullen die van Oost-Java afkomstig geweest zijn.

Uit het vijfde Midden-Javaanse tijdperk heeft men tot dusver wel geen Hindoeïstische overblijfselen geïdentificeerd, maar de wijze, waarop dit tijdperk vermoedelijk een aanvang nam, sluit allerminst uit, dat de Midden-Javaanse kunst zich ook verder staande zal hebben gehouden, al moet het dan op bescheiden schaal, b.v. meer als volkskunst zijn geweest. Niet onwaarschijnlijk zal dan de tegenstelling Noord-Zuid gebleven zijn, terwijl verder Oost-Javaanse invloeden zijn te verwachten.

Ten slotte kan ten aanzien van de Oost-Javaanse kunst nog worden opgemerkt, dat wij daarin na het begin van het derde tijdperk slechts een voortgezette kruising en bezinking (in de richting ener eenwording) te verwachten hebben, van de uit het vorige tijdperk ontvangen vormelementen. Met uitzondering toch van een korte periode van mogelijke buitenlandse inmenging, welke echter naar het schijnt geen directe vreemde overheersing gebracht heeft

---

[19]) KROM, *Het oude Java*, blz. 109.

(de jaren vóór Airlangga's koningschap namelijk), ziet men, voorzover bekend, connecties met het buitenland slechts voorkomen in de vorm ener overheersing van streken buiten Java door Javaanse machten, een verhouding dus, welke voor Java een opname van nieuwe vormen praktisch wel uitsluit.

VIERDE AFDELING

TJAMPA

Er bestaat een „groote en opvallende overeenkomst tusschen Java eenerzijds en Kambodja-Tjampa anderzijds, in het schrift, den godsdienst en, dat kunnen wij er reeds dadelijk bijvoegen, in wat er verder van maatschappelijke instellingen bekend is, eveneens" [20]).

Aangezien, gelijk later blijken zal, hierbij ook de kunst genoemd kan worden, in het bijzonder waar het Tjampa betreft, zal hier de kunstgeschiedenis ook van dit laatste heel in het kort gememoreerd worden.

In Tjampa dan dateren volgens PARMENTIER de oudste overblijfselen van bouwwerken uit de zevende eeuw [21]). Van de aanvang af kan men daaraan twee verschillende stijlen onderscheiden, welke de primitieve en de „kubistische" genoemd zijn. De primitieve kunst geeft een veel groter verscheidenheid van vormen en motieven te zien dan die der volgende perioden. Zij duurt, zonder veel van haar zuiverheid te verliezen, tot de tiende eeuw. De „kubistische" kunst, welke even plotseling als en gelijktijdig met de primitieve verschijnt, komt meer overeen met de iets jongere, oudste bekende van Java, en, voor een deel, ook met de gelijktijdige primitieve Khmer-kunst.

De primitieve kunst wordt geacht een voortzetting te zijn van de nog oudere inheemse houtbouwkunst (door ons oer-Tjamse te noemen), de „kubistische" schrijft men toe aan een nieuwe stroom van invloeden, welke ook over andere kunstcentra van Indische afkomst heengegaan is.

Tot de werken der primitieve kunst worden gerekend de tempels van Mi-S'on (vooral de tempel A 1), Binh-lam, Po Nagar; tot die van de „kubistische" Dong Du'o'ng en Hoa-lai.

Wij behoeven ons in de kunstgeschiedenis van Tjampa verder niet te verdiepen, kunnen volstaan met de slotopmerking dat, gezien de vermoedelijke kolonisatie in de oudste tijden vanuit Zuidelijk Voor-Indië, er reden is om in de oudste bouwkunstoverblijfselen bestanddelen ener Drawidische kunst te verwachten, al of niet vermengd met aan de Çailendra-kunst verwante vormen.

---

20) KROM, *Inleiding* I, blz. 133.
21) PARMENTIER, *Sculptures Chames*, blz. 15 v.v.

DERDE HOOFDSTUK

HET OMLIJSTINGSORNAMENT IN DE HINDOE-JAVAANSE GEWIJDE BOUWKUNST

EERSTE AFDELING

INLEIDING

Ofschoon wij ons met een ornament van de Javaanse kunst hebben bezig te houden, zullen wij toch ook telkens de blik moeten wenden naar streken buiten dat eiland. Het bleek toch reeds, dat de tot ons gekomen overblijfselen van bedoelde kunst vormen te zien zullen geven, welke vermoedelijk in hoofdzaak na de zesde eeuw onzer jaartelling werden ingevoerd, maar dan op verschillende tijden en van onderling zeer uiteenlopende kunstcentra. Waar het dus voor de hand ligt, dat nergens in Indië ooit een kunst te vinden zal kunnen zijn, welke als geheel genomen aan de gehele Midden-Javaanse kunst ten grondslag gelegen heeft, is het daartegenover heel waarschijnlijk, dat een beschouwing van de verschillende samenstellende elementen op zichzelf wèl licht op de tot dusver zo duistere afstammingsgeschiedenis zal kunnen werpen.

Nu zijn er zo weinig in dit opzicht bruikbare afbeeldingen uit de oude Hindoeïstische cultuurcentra buiten Java openbaar gemaakt, dat in deze verhandeling geheel afgezien moet worden van een tot de grond gaande systematische vergelijking van de Javaanse met buitenlandse vormen. Slechts zal hier en daar, voorzover zich toevallig enig perspectief opent, een vreemde vorm ter vergelijking in nadere beschouwing worden genomen.

Ter oriëntatie zullen wij beginnen met een behandeling van het omlijstingsornament als geheel. De omlijsting welke voor ons in aanmerking komt, is die van tempelnissen en -doorgangen [1]).

TWEEDE AFDELING

HET GODENBALDAKIJN IN DE OMLIJSTING VAN TEMPELNISSEN

§ 1. *De Hellenistische boog op pilasters*

Een tempelnis is als regel de verblijfplaats van enig godenbeeld,

1) Andere typen van omlijstingsornament worden in deze verhandeling niet

dat daar zit (of staat) op zijn asana of troonzetel, en het ligt dus voor de hand, dat wij hier ook een uitbeelding van de troonhemel (torana) zullen aantreffen, waarin volgens de çastra's, althans die van het Manasara, ter verhoging van de luister der goddelijke waardigheid, de troonzetel dient te worden opgesteld [2]). Bedoelde troonhemel nu is volgens gezegd Manasara „een bouwwerk bestaande uit kolommen of pilasters, waarop een hemel rust die rond, driehoekig, boog-, accolade-, halve-maan-vormig of van andere vorm kan zijn en aan weerszijden van makara's voorzien is. Als versiering van het topstuk fungeren voorstellingen der hemelse zieners Tumburu en Narada, of afbeeldingen van andere halfgoddelijke wezens als yaksa's, widyadhara's, Kinnara's enz.".

Wanneer wij nu in de nisomlijsting van de Çailendra-kunst vrijwel zonder uitzondering aantreffen een singha-makara-boog op pilasters [3]), met buiten- of binnenwaarts gerichte makara's, is het niet moeilijk daarin een godenbaldakijn te herkennen; vooral niet, aangezien in enkele gevallen daarbij nog de hemelingen en het tempeldak zijn uitgebeeld (afb. 129), welke aan de torana's van de goden en vorsten der *Baraboedoer*-reliëfs zo'n belangrijke rol spelen. Vele „losstaande" nissen van *Baraboedoer* vertonen geheel dezelfde baldakijnvorm en hebben daarbij de makara's buitenwaarts gekeerd.

Maar niet alleen op Java was deze singha-makara-boog op pilasters gebruikelijk als baldakijn. Ook in Voor-Indië (alleen het Noorden?) schijnt hij in bepaalde scholen gewoon te zijn geweest. Onder de door BURGESS afgebeelde stukken van Nalanda ziet men er verscheidene (afb. **37a**) en VOGEL reproduceert er een uit Konarak, in zijn artikel over de makara (afb. **48**). In beide gevallen is de voorstelling in wezen geheel dezelfde als die van *Baraboedoer* (afb. 137b).

Ook aan het stuk van Konarak blijkt bij nauwkeurige beschouwing de door VOGEL als aureool opgevatte boog slechts deel te zijn van een gewone torana, een singha-makara-boog op pilasters.

---

geregeld behandeld, omdat het terrein van onderzoek anders te wijd zou worden. Zelfs waar zij nauw samenhangen met de hier genoemde twee typen (zoals b.v. een paneelomlijsting van de Midden-Javaanse kunst), hebben zij zich toch ook weer zo zelfstandig ontwikkeld (stylering b.v. van het singha-oog!), dat zij een studie op zichzelf vereisen.

[2]) BOSCH, *Een hypothese*, blz. 117 v.

[3]) In deze verhandeling zal steeds van de *singha*- en niet (gelijk tot dusver gebruikelijk) van de *kala*-makara-boog gesproken worden, omdat — zoals later blijken zal — de monsterkop van het omlijstingsornament, voorzover deze samengaat met een makara-boog, steeds een echte *singha*-kop is, terwijl de *kala*-kop, waar wij hem in bedoeld ornament aantreffen, juist niet met die boog voorkomt. De naam „kala-makara-ornament" is dus niet slechts onjuist, maar werkt ook verwarrend en is daarom te verwerpen.

De overeenkomst met vele Javaanse stukken gaat nog verder: niet alleen is de later meer in bijzonderheden te bespreken voorstelling alsof de singha-kop zich in de boog vastbijt, heel duidelijk weergegeven, maar ook de eigenaardige slippen aan weerszijden van die kop vinden wij vermoedelijk, in nog sterker gestyleerde vorm, in de Midden-Javaanse kunst terug. Deze slippen zijn waarschijnlijk (zie blz. 47) rudimenten van een tweede makara-boog, die door een bijzondere samenloop van omstandigheden met de eerste in eenzelfde voorstelling is samengekomen.

De bovengenoemde torana van Nalanda heeft weer in andere opzichten sterke gelijkenis met een bepaald Javaans type, namelijk door het verwarde ornament buiten langs de boog, en ook door de op zeer bijzondere wijze gestyleerde makara, welke men in geheel overeenkomstige vorm in de Java-Çailendra- en de nieuw-Diëngstijl toegepast ziet, de later te bespreken „slurf-op-poten"-makara.

Dat deze torana ook in Voor-Indië als tempelnisomlijsting gebruikelijk geweest moet zijn, wordt waarschijnlijk gemaakt door enkele votief-tempeltjes van Boeddha Gaya (afb. 31a). Vergelijkt men nu deze nisvorm met de reeks nissen in het voetstuk, waarop het beeld van Nalanda geplaatst is (afb. **37b**), deze laatste met een in de Gandhara-kunst zeer gebruikelijk type (afb. **23**, 24) en ook met de bekende nis-sarkophagen der Hellenistische [4]) kunst (afb. 6), dan lijkt het verder heel aannemelijk, dat deze Indische boog-op-pilasters in zijn grondvormen een vrijwel onveranderd overgenomen sierstuk is van de laat-Hellenistische sarkophaagkunst. Op zijn weg door de Indische kunst moet hij dan vervolgens op de een of andere wijze de singha- en makara-koppen verworven hebben.

Hoe deze (door ons verderop nauwkeuriger te onderzoeken) opname van nieuwe elementen ook in zijn werk mag zijn gegaan, in elk geval staat met het oog op het voorafgaande wel vast, dat de mening van BRANDES niet juist kan zijn, als zou de makara-torana haar ontstaan te danken hebben aan het door makara's geflankeerde aureool van oudere beelden op troon [5]) en dus niet anders zijn dan een vervormd aureool. Hoogstens zal de boog-op-pilasters de makara's van bedoelde aureoolvorm overgenomen kunnen hebben, maar het omgekeerde lijkt waarschijnlijker [6]).

Eveneens staat vast, dat de singha-makara-boog met buitenwaarts

---

[4]) In het bijzonder der vroeg-Christelijke?

[5]) VOGEL, *Makara*, blz. 273. Zie hier b.v. afb. **38**.

[6]) Het aureool is vermoedelijk eerst na het begin onzer jaartelling vanuit het Westen ingevoerd (JOUVEAU, *Archéologie du Sud de l'Inde* I, blz. 45). Zijn verindisching kan dan tot uiting gekomen zijn in de overname der makara's van de daaraan naar uiterlijk en plaatsing enigszins verwante torana-boog.

gekeerde makara's geen specifiek Javaanse vinding is [7]). Men ontmoet hem niet alleen, gelijk wij zagen, in de kunst van Noordelijk Voor-Indië, maar ook in die van het oude Tjampa, waar hij zelfs een minstens even algemene toepassing gevonden heeft als op Java (afb. 93 en **95**). En dit laatste maakt het tevens nog waarschijnlijker (gezien de vermoedelijk gedeeltelijk gemeenschappelijke afstamming van Java- en Tjampa-kunst rechtstreeks uit Voor-Indië), dat in het stamland eveneens een kunstrichting zal hebben bestaan, waarin bedoeld ornament gebruikelijk was.

Een enkele, evenals de Tjamse nauw aan de Javaanse verwante singha-makara-torana als nisomlijsting, treft men, maar dan blijkbaar op de achtergrond blijvend, ook in de Khmer-kunst aan (afb. 89).

§ 2. *De makara-rank op pilasters*

Wij hebben in het bovenstaande een der vormen van nisomlijsting op Java in zijn vermoedelijke buitenlandse connecties geschetst. Een tweede vorm (gelijk later zal worden aangetoond van wel geheel andere herkomst dan de vorige) wijst op merkwaardig duidelijke wijze, niet naar Noord-Indië, als de eerste, maar vooral naar het Zuidelijk Indië van de Pallawa's. De eveneens Zuid-Indische çastra's van het Manasara noemen, naar wij zagen, de makara als onderdeel van de torana, zwijgen echter naar het schijnt over de „simhamoekha" op deze plaats. Hiermede in overeenstemming nu kent de oudste bekende Pallawa-kunst blijkbaar slechts een makara-boog zonder siṅgha-kop. Eerst omstreeks de negende eeuw zien wij in de Drawidische kunst een dergelijke monsterkop verschijnen in verbinding met een omlijstingsboog, maar dan een volkomen andersoortige, namelijk de verderop te bespreken hoefijzerboog [8]).

Beschouwen wij nu de makara-torana der Ratha's nader (afb. 70) [9]). De nis zelf is doorgaans een rechthoekvormige verdieping in de tempelwand. Op enige afstand van de loodrechte randen dezer nis (of ook wel direct daarbij aansluitend) zijn slanke en hoge pilasters in reliëf aangebracht. Zij reiken met hun kapiteel even boven de nisopening uit. Op elke pilaster rust een makara van het achterpootloze type, met de grote lang-slippige „hanestaart" naar buiten afhangend, en de kop dus toegekeerd naar zijn collega op de andere pilaster. In beider opengesperde bek verdwijnt een einde

---

7) VOGEL, *Makara*, blz. 273.

8) JOUVEAU, *Archéologie du Sud de l'Inde* I, blz. 61.

9) Zie hierbij ook de nauw verwante omlijsting uit Aihole, van afb. **71**.

van de in zigzag of kronkel, maar toch hoofdzakelijk horizontaal verlopende band in twee stukken, welke „in het midden wederom met behulp van een dubbelen makarakop is samengegespt" (VOGEL). Deze makara-gesp rust op een kapiteelachtig voetstukje dat, boven het breedst en verst uitgebouwd, naar beneden toe telkens inspringt en meteen smaller wordt, en zo boven de nisrand in een vlak tegen de tempelwand aansluitende punt eindigt (afb. 72).

De gesp wordt wel bekroond door een miniatuur singha-kop in ring (zie hierover ook blz. 99 en afb. **39**), uit de bek waarvan zijwaarts buigende slippen hangen. Boven de ring verheft zich nog een mijtervormig slippenornamentje. De pilasters lopen zo ver op, dat de hoogste delen van de makara-band de bovenlijst raken van het paneel, waarop de gehele voorstelling is aangebracht.

Anders dan het voorbeeld van afbeelding 70 te zien geeft, sluiten de al of niet een makara-rank dragende pilasters vooral bij doorgangen vaak ook direct aan bij de omraamde opening, zodat deze zich voordoet als in een smalle verhoogde lijst gevat.

Gaan wij nu over naar de Javaanse kunst, dan blijken de typische elementen van de zojuist beschreven makara-band op niet te miskennen wijze vertegenwoordigd. Overal echter zijn zij samengekoppeld met elementen van de singha-makara-boog, zodat wij nergens een volledige Pallawase torana aantreffen.

Het meest komen voor de zeer hoge en slanke pilasters, gecombineerd met een, min of meer met het gewone type overeenkomende maar binnenwaarts buigende singha-makara-boog, welke dan echter een eigenaardig uiterlijk heeft, als het ware neergedrukt is door de bovenlijst van het paneel, waarin de nis is aangebracht. Zo aan *Mendoet*, waar de singha-makara-boog overigens van het gewone type is en, niettegenstaande de verdrukking, toch rond verloopt (afb. 133); ook aan *Sewoe*, waar de „boog" echter vaak rechthoekig benedenwaarts buigt, de lijnen van de paneelrand geheel volgend (afb. **157**).

In andere gevallen ontbreekt de singha-kop en worden wij verrast door een duidelijk Pallawaas voetstukje midden boven de nis (afb. 153).

Verder vinden wij mogelijk ook de in de makara-bek verdwijnende band (afb. 132) aan *Loemboeng*. De staart van de makara schijnt gecoupeerd, in verband dan wel met zijn plaatsing in de uiterste bovenhoek van het paneel. De afbeelding is te onduidelijk om hier zekerheid te kunnen krijgen.

Aan *Poentadewa* ten slotte komt voor de boog op zeer hoge pilasters, als nisomlijsting zowel als in de vorm ener blote paneelversiering, met een gestyleerde makara-gesp (?) in het midden (afb.

110, 111) [10]. De booguiteinden zijn hier, als bij het reeds beschreven, gedrukte type singha-makara-boog, binnenwaarts gericht. De makara echter heeft men mogelijk (de afbeeldingen zijn weer niet geheel duidelijk) „Pallawaas" gedacht: hoewel hij sterk gestyleerd schijnt ook in de bek-partij, blijkt misschien uit het geheel ontbreken van het gewone tegen de boog oplopende staartrudiment, dat wij hier de band-in-bek voorstelling voor ons hebben, hetgeen ook schijnt te worden bevestigd door de naar binnen afhangende slippen, welke dan de hanestaart zouden vertegenwoordigen.

§ 3. *De hoefijzerboog*

Wij zijn thans gekomen tot een derde voor Java belangrijke boogomlijsting, welke weer van geheel andere afkomst is dan de twee reeds beschrevene, namelijk de blijkbaar oer-Indische hoefijzerboog [11].

Hij onderscheidt zich door min of meer naar binnen buigende benedeneinden; het horizontale, naar buiten uitstekende, enigszins schoenvormige verlengde aan die einden [12], en de V-vormige brede punt, welke zich op het hoogste gedeelte van de boog verheft (afb. 10). Deze boog, oorspronkelijk de rand van een half-cylindervormig dak, rust als zodanig niet op stijlen of stutten: zijn benedeneinden hangen vrij, buiten de bouwdelen welke het dakgeraamte dragen (afb. 7). Zoals de afbeelding echter doet zien, was hij reeds aan de vroegste ons bekende bouwwerken (derde eeuw v. C.) in gebruik als siermotief, uitgebeeld op of in de kroonlijst (venster?) of ook in het muurvlak onder de lijst (afb. 9) en zelfs toegepast als een soort van baldakijn, waarbij boog en stijlen niet in hetzelfde

---

[10]) De gestyleerde Midden-Javaanse „gesp" als topstuk in de makara-boog bevat ongetwijfeld ook verschillende elementen van geheel andere en uiteenlopende afkomst.

In de floralistische gesp van de doorgangsomlijsting van *Kalasan* (afb. 127) komt de dubbele makara niet voor, wel een ring (hier bloemhart) waaruit slippen afhangen, en een „mijter" van algemeen Midden-Javaans type. Het singha-gezicht in omlijsting treft men hier echter ook aan, b.v. in de gesp van de nissen naast de hoofdingang.

Floralistische bekroningen als die van de afbeeldingen **31** en 96 spelen misschien ook een rol in deze sterk gemengde voorstellingen, evenals een afhangend slippenornament als van afbeelding **161a** en **161b**. Zie hierbij afbeelding **182**. Al deze vormen hebben een eigen geschiedenis waarin wij ons verder niet kunnen verdiepen.

[11]) JOUVEAU, *Archéologie du Sud de l'Inde* I, blz. 16 v.v.

[12]) Ook de Hellenistische boog op pilasters van Gandhara heeft doorgaans een (rechthoekige) schoen. Deze zou onder invloed van de hoefijzerboog ontstaan kunnen zijn, gelijk er ook andere, later te noemen elementen van deze laatste boog in de eerstgenoemde zijn opgenomen.

vlak staan (afb. 8). Hij vormt dan vaak met een dwarsbalk op twee stijlen een min of meer op zichzelf staand geheel. Ook treft men hem wel aan — b.v. aan *Bharhoet* (afb. 13) — buiten enig direct verband met stijlen, rustende op een doorlopende lijst en daarbij dienst doende als een soort van torana voor een zittende figuur. Bekend is ook de functie, welke hij bekleedt als vensteromlijsting, binnen welker nauwe omsluiting slechts het hoofd zichtbaar is van een naar buiten kijkende persoon (afb. 12a).

In de jongere kunst, met name die van de Ellora-rotstempels, ziet men deze oer-Indische boog-op-pilasters toegepast naast de Hellenistische (afb. 56) [13]. En wat merkwaardig is, hij legt hier duidelijk getuigenis af van een van deze laatste ondervonden invloed: de boogeinden rusten *op* de pilasters. Het geheel doet dienst als torana om een heilige figuur.

Er hebben zich ten slotte vermoedelijk vooral twee als nisomlijsting toegepaste vormen van de hoefijzerboog ontwikkeld, welke beide ook op Java vertegenwoordigd zijn.

De ene, veelal met stijlen (of ook dwarsbalk), is een gewone tempelnisomlijsting en heeft deze functie ongetwijfeld voor een deel te danken aan een bij enige stijlvermenging ondergane invloed van de Hellenistische boog op pilasters. Wij vinden hem op Java dan ook, hoewel nog duidelijk herkenbaar b.v. aan de binnenwaarts gekeerde boogeinden en de dwarsbalk, toch sterk vermengd met vreemde bestanddelen (afgerond boogmidden; boog rustende op de pilasters; dubbele makara). Men vergelijke b.v. de afbeeldingen 129, 167 en **165**.

De tweede vorm, waarbij de hoefijzerboog dienst doet als daknisomlijsting, sluit blijkbaar op tweeërlei wijze aan bij het oeroude venster. Vergelijken wij in de eerste plaats een hoefijzerboogvormig venster als dat van afbeelding 32, met de per verdieping herhaalde hoefijzerboog boven de ingang van de Mahabodhi (afb. 27), dan kunnen wij ons denken, dat deze voorstellingen nauw verwant zijn, de laatste in hoofdzaak slechts een veelvuldige herhaling geeft van wat de eerste in enkelvoud bezit. Vergelijkt men met het Mahabodhi-dak nu dat van tjandi *Bima* (afb. 105b) of *Mendoet* (afb. 134), dan wordt wel aannemelijk, dat hier eveneens een nauwe verwantschap bestaat op het punt van de dakvensteruitbeelding. De naar plaatsing overeenkomstige dakversiering van de Pallawa-

---

[13]) Ook in de Gandhara-kunst heeft de hoefijzerboog zijn invloed doen gelden, welke vooral tot uiting komt door het veelvuldige aanbrengen van de bij dit type behorende balkuiteinden, langs de binnenlijn van overigens in hoofdzaak Hellenistische bogen op pilasters (Afb. **23**. Ook in de ronde bogen van de verdiepingen zijn hier balkuiteinden aangebracht. Men zie daarvoor de originele afbeelding).

kunst (afb. 74) daartegenover geeft hier slechts weinig aanknopingspunten [14]).

Aan de Javaanse dakvensterboog valt op een sterke vervorming in de richting van de singha-makara-boog, waardoor van de hoefijzervorm weinig is overgebleven. In het bijzonder tjandi *Bima* echter bewijst toch duidelijk de verwantschap van zijn daknisomlijsting met de hoefijzerboog, en wel op nog andere wijze dan door de plaatsing alleen. Uit zijn dakvensters kijkt namelijk als regel een menselijk hoofd naar buiten.

En hiermede zijn wij dan tevens gekomen tot de tweede verbindingslijn tussen de Javaanse daknis en het oude Indische venster, waarbij begin en einde wel ongeveer aangegeven worden door de afbeeldingen 12a en 73.

De sierhoefijzerboog met ingesloten menselijk hoofd is naar het schijnt in de latere Indische kunst [15]), en in het bijzonder in de oudste ons bekende Zuid-Indische, vooral toegepast als dakrandornament en misschien niet in het dakvenster, zoals wij dat b.v. aan Mahabodhi leerden kennen. Wegens gebrek aan vergelijkingsmateriaal kunnen wij hier nu slechts als mogelijkheid naar voren brengen, dat de Javaanse daknis (*Bima*) zijn koppen te danken heeft aan een wisselwerking tussen een venster van het Mahabodhi-type en het Pallawase dakrandornament.

In elk geval geeft alleen al het in het bovenstaande opgemerkte aanleiding, om een oplossing van het probleem der Javaanse dakvormen van het derde tijdperk te zoeken in de richting ener vermenging van, globaal aangeduid, Zuid-(West-?) en Noord-Voor-Indische elementen.

§ 4. *Ontstaan van de singha-makara-boog en verwante vormen.*

Ofschoon het in afbeelding voor ons beschikbare Indische materiaal feitelijk te onvolledig is om daarop enige definitieve conclusie te bouwen, zijn er toch verschillende aanwijzingen uit te putten, welke het misschien vruchtbaar maken daarop een voorlopige reconstructie te beproeven van de ontstaansgeschiedenis van het singha-makara-ornament. De hierbij gemaakte fouten zullen aan anderen misschien de juiste weg kunnen wijzen.

Naar bekend, komt aan de bekapping der balustrade van Ama-

---

[14]) Het *Bima*-dak sluit ook in algemene bouw (geleidelijk versmallen) nauw aan bij het Mahabodhi-type, terwijl daartegenover het dak van *Mendoet*, dat per verdieping sterk inspringt, veel dichter bij het Pallawa-type staat (ook bij het Tjaloekyaanse van de zevende eeuw?).

[15]) Op afbeelding 39 ziet men het menselijk hoofd vervangen door een singha-kop. Deze vorm is wel ontstaan als gevolg ener stijlvermenging en vertegenwoordigt dus een jonger stadium.

rawati een siermotief voor, oorspronkelijk aan de Hellenistische kunst ontleend (erotenfries), „dat langs den weg van Gandhara en Mathura naar Ameravati moet zijn gekomen. Het is een bloemfestoen, dat gedragen wordt door kleine eroten" [16]). De kronkelende guirlande komt in dit geval te voorschijn uit de muil van een makara (afb. **301**).

Ongetwijfeld is dit lijstversieringsmotief in Indië gebruikelijk geweest, onderverdeeld in afdelingen, waarvan elke bestond uit een kronkelende band of rank tussen twee naar elkaar toegekeerde makara's (in het vervolg makara-rank te noemen). Een dergelijke, overigens reeds veel gecompliceerder geworden voorstelling kan men bijvoorbeeld nog duidelijk herkennen in de Tjaloekyaanse architraafversiering van afbeelding **60** [17]). Verschillende bijzonderheden van het stuk van Amarawati kan men hier dadelijk terugvinden, zij het in min of meer gewijzigde vorm. Zo het figuurtje op de makara-rug, de sierstukken in de benedenbochten van de eveneens nog op gelijke wijze kronkelende rank.

Een ander lijstversieringsmotief, gelijk wij later zien zullen ongetwijfeld voortgekomen uit de leeuwenkopspuiers van de Hellenistische dakgootlijst, is bekend van Mahabodhi (afb. 29, **30**). De leeuwgriffoenkoppen zijn hier onderling verbonden door bandvormige guirlanden, welke naar rechts en links uit de leeuwenmuil treden en, tezamen met een daartussen afhangend ornament, de onderkaak onzichtbaar doen blijven.

In de eerste plaats nu kan men zich voorstellen, dat in een bepaalde stijl het architraafgedeelte tussen twee pilasters, twee stellen van door een slingerband verbonden makara's — als boven beschreven — gedragen heeft en dus in het midden een paar met de staarten, boven de pilasters een paar met de koppen naar elkaar toegekeerde makara's vertoonde.

Wanneer dan tussen de pilasters doorgaans een nis met beeld (of een doorgang) voorkwam, kan zulk een geheel van pilasters met dubbele makara-band de indruk gevestigd hebben van een bij de nis (of doorgang) behorende omlijsting en is het verder zeer wel denkbaar, dat, tengevolge ener stijlvermenging, deze nis met omlijsting als geheel aangebracht zal zijn op het paneel van een tot dusver vreemde stijl. Daarmede is dan tevens volledig de grondslag

---

[16]) VOGEL, *Makara*, blz. 269.

[17]) Dit en andere, in het volgende aan te halen voorbeelden uit de kunst van het Dharwad-district, bewijzen dat in deze streek ook in latere tijd vormen zijn blijven bestaan, welke in andere ontwikkelingsrichtingen (naar wij zien zullen vermoedelijk alleen van Noord-Indië) reeds veel vroeger door verder gaande vermenging en vergroeiing tot schijnbaar niet verwante typen zich hadden ontwikkeld.

gelegd voor een makara-torana als die van de Pallawa-stijl [18]).

Op dezelfde wijze, namelijk door stijlvermenging, kan tot stand gekomen zijn een samenkoppeling van de twee uiteenlopende lijstversieringsmotieven: de leeuwenkoppen met bandverbinding en de makara-rank. Voor de hand ligt hierbij dan, dat de aan weerszijden uit de leeuwenbek tredende band vereenzelvigd zal zijn met de uit de makara-bek te voorschijn komende rank, zodat de mengvorm dan te zien moet geven een leeuwenkop met naar twee kanten een uit de bek afgaande kronkelende rank, waarvan het andere einde in een makara-muil verdwijnt. De mogelijkheid van deze combinatie vindt in de voorstelling van afbeelding **60** een aan duidelijkheid niets te wensen overlatende bevestiging.

Maar bij deze samenkoppeling is het niet gebleven. Het daarmede ontstane geheel, dat blijkbaar evenals de makara-rank zelfstandig als torana is toegepast (afb. 313), heeft zich verder samengedaan met de hoefijzerboog, en wel door vereenzelviging van het bekafhangsel tussen de uittredende guirlanden met de spits van deze boog. Een voorbeeld hiervan geeft afbeelding **59**.

Mogelijk is deze combinatie juist met de hoefijzerboog te verklaren uit de omstandigheid dat de laatste doorgaans, ook waar hij als torana dienst deed, de samenhang met de daklijst niet had opgegeven (afb. 56).

De makara's van afbeelding **59** zijn op een geheel andere wijze met de band verbonden dan wij tot dusver leerden kennen, namelijk zó, dat de band met het achterlichaam in verbinding is gebracht, waardoor dan de kop naar buiten gericht staat. Hoe deze band-aan-staart-makara ontstaan kan zijn, blijkt niet uit de beschikbare afbeeldingen [19]). In elk geval is zeker, dat er een combinatie gebruikelijk geweest is van een singha-makara-rank met de hoefijzerboog, en verder ook, dat de bijzondere vormen daarvan, welke men op de afbeeldingen **59** en **66** ziet, elkaar volkomen zullen dekken, al is de eerste voorzien van afstaande makara's en heeft de tweede in de plaats daarvan twee af- en opbuigende slipbundels.

---

[18]) Naast een samenkoppeling hierbij van de middelste makara's zoals afbeelding **71** vertoont, ziet men een andere mogelijkheid in de merkwaardige „gesp" van afbeelding **308**. Of deze laatste ook in het omlijstingsornament is toegepast, blijkt niet uit de beschikbare afbeeldingen. Wel kan worden gewezen op een misschien verwante ineenhaking als de floralistische van afbeelding **357**.

[19]) Misschien heeft men zich dit ontstaan zo te denken, dat de reeds besproken makara-band(in-bek)-combinatie bij enige stijlvermenging is samengekomen met een lijstversiering van losse makara's, welke een menselijk figuurtje in de bek droegen, gelijk die van afbeelding **304**; waarna dan deze laatste makara's in de plaats van de eerste met de band in verbinding gebracht kunnen zijn, door hun verkort en gestyleerd achterlichaam op het banduiteinde af te beelden, of ook door de band voor te stellen als verlengd makara-lichaam.

Het ligt toch voor de hand, dat deze slipbundels ontstaan zijn door stylering van de verkorte makara-rank en dat niet het omgekeerde plaats zal hebben gehad [20]. In het eerste geval ligt de weg, waarlangs dit slippenornament ontstaan is, duidelijk voor ons, in het tweede komt het als het ware uit de lucht vallen.

Wij zullen het daarom in het vervolg met de naam van „makara-slip" aanduiden en kunnen nu verder constateren, dat deze slip een wijde verbreiding heeft gehad.

Vergelijken wij de afbeeldingen **48** en 57, dan valt het gemakkelijk daarop de makara-slip terug te vinden. Bij nadere beschouwing van de eerste voorstelling blijkt deze opmerkelijke eigenaardigheden te vertonen. In de eerste plaats heeft hier de hoefijzerboog in hoofdzaak plaats gemaakt voor de Hellenistische boog op pilasters: de singha heeft niet een spits in de bek, maar „bijt" op de regelmatig verlopende boog zelf (zie hierbij afbeelding 61). In de tweede plaats hebben de makara-slippen het verband met de singha-bek verloren en schijnen zij van achter de kop of de boog te voorschijn te komen.

Bezien wij nu de Javaanse singha-makara-bogen van de afbeeldingen 129 en **165**, dan lijkt het wel zeker, dat de makara-slip hieraan vertegenwoordigd is door de slipbundels, welke er opgaan van achter de boog uit, op de plaats waar de gekartelde „mondhoek" daaromheen sluit.

Blijkbaar komen er ook spitsbogen voor met alleen een boven inbijtende singha-kop, zonder enig rudiment, dat op de makara-rank terug te brengen zou kunnen zijn (afb. 35). Toch zal ook deze vorm afgeleid moeten worden uit de reeds behandelde, zal hij zijn makaraslippen verloren hebben als gevolg van een stijlvermenging, waarbij alleen de kop, als zelfstandig element, is overgegaan op een tevoren met vrije punt uitgebeeld boogtype.

Wij moeten tot deze uitspraak komen op grond van de volgende overweging. In hoofdzaak hebben wij wel duidelijk de weg gereconstrueerd, waarlangs, geheel in overeenstemming met het gebonden karakter van de Hindoeïstische bouwkunst, de oorspronkelijk slechts *lijst*versierende makara, Hellenistische eroten-guirlande en onderkaakloze singha-kop, alsmede de hoefijzerboog, tot een aaneengesloten *omlijstings*ornament zullen zijn samengekomen, waarin elk der samenstellende elementen toch nog duidelijk is terug te vinden. Bedoelde samenkoppeling heeft in meerdere étappes plaats gehad en was slechts mogelijk, waar op overeenkomstige wijze en plaats toegepaste vormelementen uit verschillende kunstrichtingen

---

20) Zoals verondersteld wordt door GANGOLY, in zijn artikel over de Kirtimukha in *Rupam*, afl. I, blz. 15.

bijeenkwamen. Zo is de in de hoefijzerboogspits zich vastbijtende singha-kop slechts begrijpelijk als mengproduct, laatstelijk ontstaan door de samenkomst van één singha-makara-rank en een hoefijzerboog, beide in de functie van *omlijstingsornament*. Treffen wij nu een combinatie aan van singha-kop en bedoelde boog zonder meer, dan moet deze dus wel ontstaan zijn langs de volledige voorstelling, waarvan ook kronkelrank en makara deel uitmaken [21]).

Behalve de zojuist beschreven ontwikkelingsgang van de samengekoppelde singha-makara-rank en hoefijzerboog, heeft deze veleenheid blijkbaar nog een andere weg afgelegd. Wij kunnen ons denken het ontstaan ener combinatie, waarbij de kronkelrank de loop van de hoefijzerboog volgde, om met de makara's te eindigen boven op de pilasters. Hierin worden wij gesteund door voorstellingen als van afbeelding **65**, welke laatste overigens van veel meer samengestelde aard is. Voorstellingen als van afbeelding 61 wettigen verder het vermoeden, dat bedoelde combinatie zich hier of daar (door stijlvermenging) ontwikkeld zal hebben tot een boog op pilasters van het *Hellenistische* type, met daaroverheen liggend een singha-makara-rank, waarvan de naar buiten gerichte makara's rustten op de pilasters, of ook op de horizontale boogschoen. Het zou dan verder begrijpelijk zijn, wanneer nog later (door toepassing in weer een andere kunstrichting) de kronkelende rank zich opgelost zou hebben in een minder samenhangend floristisch ornament, dat de buitenlijnen van de boog daaronder volgt.

Bezien wij thans de boog van afbeelding **37a** of **48**, dan lijkt het zeer aannemelijk, dat wij hierin laatstbedoeld stadium vertegenwoordigd vinden. Een verdere vergelijking met de afbeeldingen **31**, **95** en 136 (of **137a**) brengt ons wel tot het sterke vermoeden, dat de aan de Javaanse singha-makara-boog zo gewone floralistische

---

[21]) Zo kan de *plotseling* in de tweede Drawidische kunstperiode op de hoefijzerboogspits verschijnende leeuwenkop (JOUVEAU, *Archéologie du Sud de l'Inde* I, blz. 61) geen product zijn ener langzame ongestoorde „evolutie" in het Zuiden zelf, maar slechts van een „revolutie", m.a.w. deze kop moet als eindproduct van een buiten de Drawidische kunst zich afgespeeld hebbende ontwikkelingsgang geïmporteerd zijn, wel tijdens de Tjaloekyaanse overheersing van het Pallawa-rijk (dezelfde I, blz. 6—7). En daarmede is dan bewezen, dat JOUVEAU—DUBREUIL ten onrechte tot de uitspraak kwam, dat geen enkel vreemd motief in de loop der tijden in de kunst van het Zuiden is opgenomen (dezelfde I, blz. 6). Het spreekt vanzelf, dat het hier aan het licht gekomen geval van vreemde beïnvloeding niet op zichzelf zal staan en het lijkt zelfs lang niet uitgesloten, dat de *scherp* van elkaar onderscheiden phasen van deze kunst alle ook door zulke nieuwe elementen getypeerd worden. Dit neemt niet weg, dat de Zuid-Indische bouwkunst in haar hoofdlijnen steeds dezelfde kan zijn gebleven, zoals b.v. ook de Diëng-kunst (zie blz. 222 v.).

„vlammenrand" in de guirlande van de Hellenistische erotenfries zijn oorsprong heeft [22])!

Van bijzondere betekenis is in dit verband wel het feit, dat de nistorana's van *Kalasan* (afb. 129) en *Lara Djonggrang* (afb. **165**), welke hierboven als voorbeelden werden aangehaald van de hoefijzerboog met makara-slip, deze vlammenrand niet dragen. Wij mogen daarin ongetwijfeld een aanwijzing te meer zien voor de juistheid van de boven gegeven ontwikkelingshypothesen. En tevens valt er uit op te maken, dat de op Java met de Çailendra-heerschappij meegekomen vormenmassa het product kan zijn ener toenmaals jonge, nog niet tot bezinking gekomen stijlvermenging. Heeft deze laatste dan plaats gehad in het Indische stamland of onderweg naar Java? Deze vraag moet vermoedelijk ten gunste van Indië beantwoord worden, aangezien de kunst van Tjampa de *Kalasanse* hoefijzerboog op pilasters blijkbaar evenzeer kent als de „Hellenistische" torana van *Baraboedoer* (afb. 97). De laatste is er, evenals op Java, blijkbaar sterk in de meerderheid.

Vatten wij thans het voorafgaande samen (zie afbeelding **358** op pag. 51).

De indienststelling van de singha-kop en de makara als onderdelen van het omlijstingsornament heeft vermoedelijk langs twee wegen plaats gehad.

De eerste weg knoopt aan bij een lijstversiering (c) waarin makara's (a) in verbinding zijn gebracht met de guirlande van een Hellenistische erotenfries (b), en loopt uit o.a. op de makara-torana van de vroege Drawidische kunst (f).

De tweede weg begint bij een lijstversiering (e), waarin de zo juist beschrevene (c) bovendien gecombineerd is met een leeuwenkoplijst (d) van eveneens Hellenistische herkomst. Hij voert vervolgens naar een ontmoetingspunt met de, onder invloed van de Hellenistische boog op pilasters, tot torana geworden hoefijzerboog (g), waardoor een dubbele boog ontstaat: de afhangselen uit het

---

[22]) In de twee laatstgenoemde voorstellingen is de makara vastgehecht aan de boogband, heeft (onder wat voor invloed?) zo de directe samenhang met de resten der kronkelrank losgelaten.

Wat overigens de oorsprong van de vlammenrand betreft, ook de later te behandelen z.g. recalcitrante spiraal kan hier hebben meegewerkt. Uit de afbeeldingen **288**, **292** en **65** blijkt, dat deze of een dergelijke rank eveneens een rol gespeeld heeft bij de band-in-bek-voorstelling. Vergelijkt men nu hierbij het floralistisch ornament langs de boog van afbeelding **37a**, dan lijkt mogelijk een directe samenhang van dit laatste met de recalcitrante spiraal en voorts een tweevoudige afkomst ook van het Javaanse vlammenornament, waarbij een meer gecompliceerd als dat van de afbeeldingen **105a** en **231** met genoemde spiraal zou kunnen samenhangen.

midden van de leeuwenbovenkaak vallen samen met de spits van de hoefijzerboog, de kronkelende rank volgt de buitenlijn van die boog en de makara's vinden een plaats op de schoenen daarvan. Ondertussen is in een bepaalde richting de band-in-bek-makara vervangen door een band-aan-staart-makara (h).

De ontwikkelingsgang splitst zich hier nu verder in twee richtingen. In de ene reduceert de makara-rank tot een makara-slip (k, l), om op een zijweg zelfs geheel te verdwijnen (m). De andere richting brengt blijkbaar een overdracht der gecombineerde voorstelling van de hoefijzerboog (h) op de Hellenistische pilaster-boog (i), en een stylering en oplossing in floralistisch ornament, van de kronkelende rank. Resultaat: een „Hellenistische" boog op pilasters, eindigende in naar buiten gerichte makara's met een boven „inbijtende" singha-kop en een floralistisch slippenornament langs de buitenlijn van de boog (j).

Beschouwen wij in het licht van het voorafgaande enige voor ons van belang zijnde stukken nog eens nader.

De voorstelling van afbeelding **37a** geeft duidelijk het ontwikkelingstype j weer. Merkwaardig is hier, dat de makara ook met zijn staart nog geheel buiten de boogband blijft en voorts, dat het verdere floralistische ornament langs die band aan de recalcitrante spiraal verwant lijkt. Overigens vertegenwoordigt dit stuk een nog nieuwer vermengingsstadium dan type j, blijkens de uit de mondhoeken tevoorschijn komende makara-slippen (j + l?).

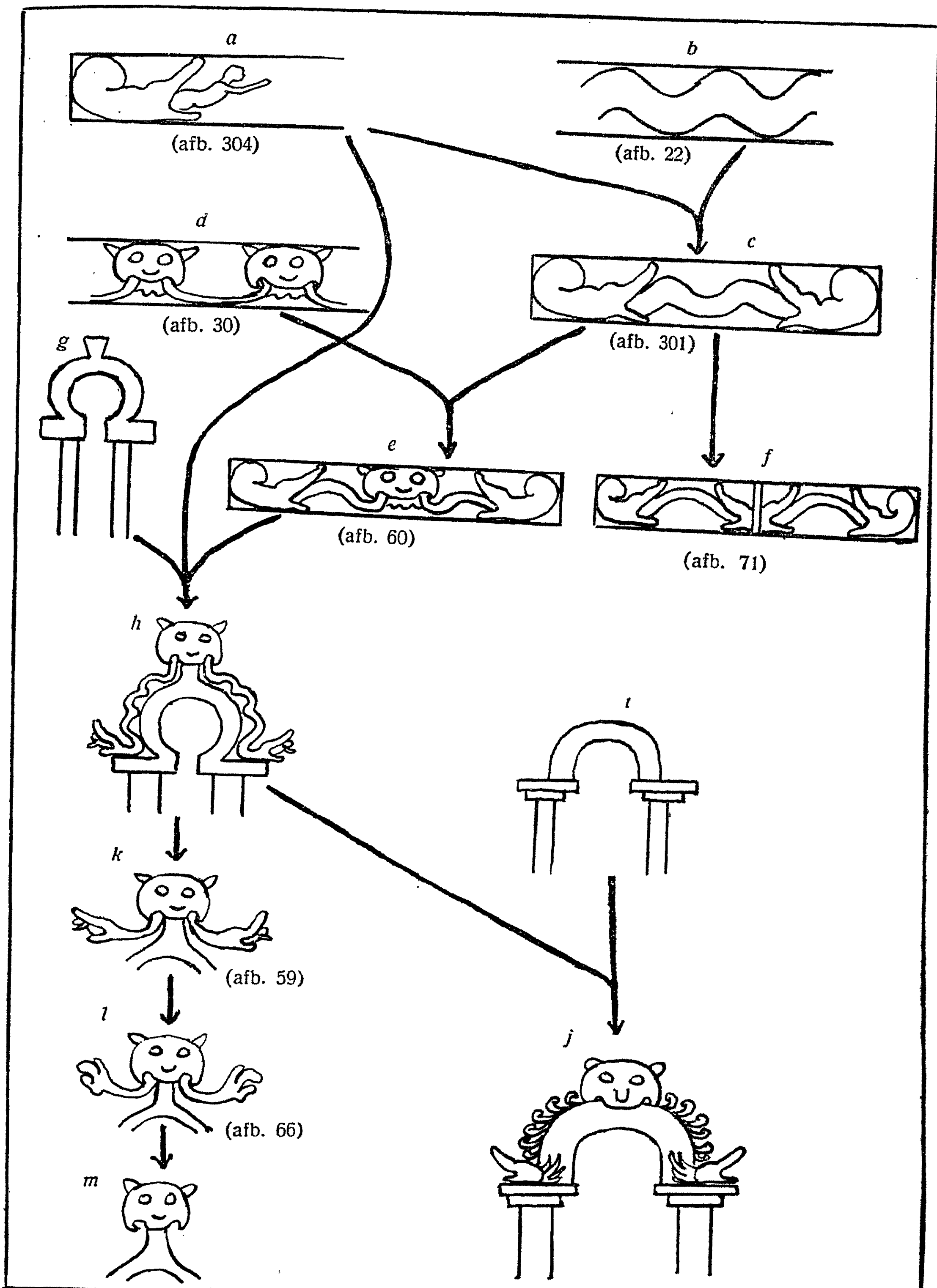
Ook het stuk van afbeelding **48** is van het zojuist bedoelde latere mengstadium. De vlammenrand nadert hier meer het gewone Javaanse type. Van belang is voorts, dat de makara-staart *op* de band is aangebracht, waardoor deze singha-makara-boog eveneens dichter bij de Javaanse staat.

Deze laatste (Çailendra-stijl) is van het type j (zie afb. 137b) of wel, door het bezit van de makara-slip (afb. 129), van het type van afbeelding **48**, maar vertoont als regel bovendien aan de boogeinden een naar binnen gekeerde makara tegenover de buitenwaarts gerichte. Men is geneigd deze verdubbeling te verklaren als het gevolg van een nog verdere vormvermenging [23]).

Bijna steeds is van laatstbedoelde makara-tweeling het ene exemplaar met de staart op de band uitgebeeld, binnen- of buitenwaarts gericht al naar de boog hoefijzervormig dan wel „Hellenistisch" is. Het andere stuk is dan in de door de bandbuiging gevormde hoek

---

[23]) Een voorstelling als die van afbeelding 129 wijst op een minstens drievoudige vermenging: het makara-einde is er op drie uiteenlopende manieren in vertegenwoordigd: als makara-slip, als naar binnen en als naar buiten gekeerde makara.



358. Ontwikkeling singha-makara-ornament.

gewrongen en min of meer gestyleerd (afb. 129, 136, **231**), vaak ook van een ander, nl. het slurf-op-poten-type (afb. **334**).

Een merkwaardige afwijking vertoont de voorstelling op afbeelding **161b**, waarbij het boogeinde gedacht is als in tweeën gesplitst en naar binnen zowel als naar buiten buigend. Blijkbaar komt een dergelijke vorm ook in de Tjamse kunst voor (afb. 97).

DERDE AFDELING

DE DOORGANGSOMLIJSTING

§ 1. *De doorgangsomlijsting op zichzelf*

Op Java zien wij een zeer nauwe verwantschap bestaan tussen de doorgangs- en de nisomlijsting. Dit is echter allerminst regel in de Hindoe-bouwkunst.

Een oorspronkelijk Indische doorgangsomlijsting, tevens tempelfront, is blijkbaar de hoefijzerboog met stijlen [24]), waarbij de meer binnenwaarts geplaatste doorgang zelf veelal in de vorm ener rechthoekige opening zich voordoet (afb. 10). Later (eerst na het begin onzer jaartelling?) zien wij ook een heel andere soort van tempelfront verschijnen van duidelijk Grieks (Perzisch?) type: een zuilenrij, welke de toegang opent tot een brede maar weinig diepe voorhal. Het is weer een eenvoudig rechthoekige opening in de achterwand dezer hal, welke toegang tot het allerheiligste geeft (afb. 34).

Behalve de tempels in gerekte huisvorm, zoals de bovengenoemde, ziet men reeds heel vroeg ook tempeltjes, welke rond zijn opgebouwd en blijkbaar hun vorm te danken hebben aan de kluizenaarshut [25]). Een voorbeeld hiervan, uit de reliëfs van Bharhoet, geeft afbeelding **12b**. Merkwaardig is aan dit gebouwtje de zuiver als hoefijzerboog met stijlen opgezette ingangsomlijsting, welke ongetwijfeld ontleend is aan de gerekte tempelvorm, waaraan alleen zij oorspronkelijk eigen was. De doorgangsopening van het ronde type was oorspronkelijk wel eenvoudig rechthoekig (afb. 11).

Hoogst opmerkelijk is nu verder, dat er blijkbaar een wisselwerking heeft plaats gehad tussen deze ronde tempelvorm en de klokvormige stoepa. Terwijl toch bijvoorbeeld de stoepa's in de oudste grottempels (afb. 7) geen bijzondere gelijkenis vertonen met bedoelde tempel, ziet men ze later (afb. 54) het type daarvan in velerlei opzicht naderen, waarbij zelfs de tempeltoegang niet schijnt te ontbreken, in de vorm van een nisvormig uitbouwsel (waarin een

---

[24]) JOUVEAU, *Archéologie du Sud de l'Inde* I, blz. 16 v.

[25]) FOUCHER, *Gandhara* I, blz. 128.

Boeddha-beeld) [26]. Vergelijkt men verder deze laatste tempelvormige stoepa met de voorstelling in Gandhara-stijl van afbeelding **23**, dan wordt men bij alle verschil toch getroffen door een opvallende gelijkenis in grondslag, welke overeenkomst het vermoeden schijnt te wettigen, dat dit laatste stuk eveneens niet anders zijn zal dan de voorstelling ener tempelvormige stoepa, waarbij eveneens de tempeldoorgang dienst doet als nis voor de Boeddha-afbeelding [27].

Beschouwen wij bovenbedoelde vermoedelijke Gandhara-stoepa nader, dan blijkt deze opgebouwd te zijn als een Griekse tempel (of zuilensarkophaag), waaraan verdiepingen zijn toegevoegd. Op een voetstuk verrijst de zuilenrij, welke de van leeuwenkopspuiers voorziene balkconstructie draagt. Daarboven is een echt Indische latwerkbalustrade aangebracht [28], waar overheen tot en met de borst zichtbare beelden uitkijken. Als afsluiting van deze eerste, evenals van de volgende verdiepingen dient weer een leeuwenkoplijst. Na de eerste draagt elke verdieping verder een aaneengesloten rij van in hoofdzaak „Hellenistisch" omlijste nissen, waarin weer Boeddha-beelden. Een balustrade ontbreekt hier, maar in de bogen komt weer duidelijk ook het Indische element uit: de dakstoellatten van de hoefijzerboog (zie hiervoor de oorspronkelijke afbeelding). De ruimten tussen de zuilen van het tempel-„lichaam" doen eveneens dienst als nis [29]. Er zijn staande beelden in aangebracht [30]. Het middendeel van de tempel echter wordt ingenomen door de nis van de Boeddha, welke tot boven in de tweede verdieping reikt, eenvoudig alle horizontale constructiedelen doorbrekend en deze

---

[26]) Een zeer belangwekkende vraag, waarop hier echter niet verder kan worden ingegaan, is die naar de oorzaken van deze gedeeltelijke samenvloeiing van tempel- en stoepa-vormen. Welke was primair, de tempel met het daarbinnen opgestelde Boeddha-beeld (aansluitend bij de Hellenistische tempel met godenbeeld?), of de tempelvormige stoepa met Boeddha in nis? Moet deze laatste opgevat worden als een voorstelling in het klein van de eerste, terwijl de nis de tempeltoegang verbeeldt waardoorheen men het beeld in de tempelkamer ziet zitten (vergelijk hierbij het origineel der vervlakte tempelvoorstelling van afb. **12b**)? In elk geval zien wij hier vermoedelijk een weg, waarlangs de oorspronkelijke nis- en doorgangsomlijstingen tot samenvloeiing gekomen zijn. Naast stoepa-nissen met een omlijsting meer in de vorm ener tempeltoegang (afb. 36), komen ook zulke voor met een duidelijke nis-torana (afb. 33: makara-boog).

[27]) Aangezien de voorstelling van de Boeddha in de Gandhara-kunst, zo niet een begin dan toch een sterke uitbreiding gekregen heeft, vraagt men zich af, of in deze kunst niet de oorsprong gezocht moet worden van zijn uitbeelding ook aan de stoepa (of in een stoepa-vormige tempel).

[28]) JOUVEAU, *t.a.p.* I, blz. 15.

[29]) Wijst dit op een *in*directe invloed van de Griekse tempel, nl. via de zuilensarkophaag (zie afb. 4)?

[30]) Verwant aan de tempelingangbewakers (zie afb. 54, 78)?

daarmede tot ornament zonder meer stempelend. De omlijsting [31]) is een boog op pilasters, waarbij de binnenste tempelzuilen als pilasters dienst doen, terwijl de samengestelde boog op de kroonlijst daarboven rust.

Het geheel is dus ongetwijfeld een mengvorm, met Hellenistische en Indische bestanddelen. Wanneer het zo juist beschreven stuk werkelijk een stoepa voorstelt, zal de Gandhara-kunst vermoedelijk ook soortgelijke hoekige tempels gekend hebben.

Naar het schijnt zien wij nu bijvoorbeeld in de Mahabodhi-tempel (afb. 27, 28) een nakomeling van zulke Hellenistisch-Indische chaitya's. De hoofdvorm is al dadelijk geheel dezelfde: van beneden naar boven neemt de vierhoekige tempelmassa geleidelijk in breedte af. Ook hier vele door lijsten gescheiden schijnverdiepingen, voorzien van doorlopende nissenrijen. Slechts speelt het Indische element een groter rol: de „nissen" zijn blijkbaar hoefijzerbogen [32]), met een tussenliggende balk (lijstenstel) rustende op pilasters, binnen welker omlijsting de rechthoekvormige verdieping niet ontbreekt. Regelmatig afwisselend met deze boog van Indisch type echter schijnt dan verder een nis met „Hellenistische" boog op pilasters te zijn uitgebeeld, welke dezelfde hoogte bereikt als de stijlen van de hoefijzerboog [33]). Het midden van elke verdieping ten slotte wordt ingenomen door een veel grotere en meer samengestelde hoefijzerboog op stijlen, en wel op zodanige wijze, dat de boog het horizontale lijstenstel van de volgende verdieping telkens doorbreekt, een opzet ongeveer gelijk aan die, welke wij zagen aan de overeenkomstige delen van de tempels op de afbeeldingen 7 en **23**.

In het kort: de Mahabodhi lijkt een stoepa-vormige tempel van het vierhoekige Gandhara-type, waaraan het Indische element op de voorgrond treedt o.a. door een verdiepingsgewijs herhaalde (als venster bedoelde?) voorstelling van de ingang met hoefijzerboogomlijsting [34]).

De omstandigheid, dat eigenlijke constructiedelen aan zulke vrij opgebouwde tempels vaak op zo vreemde grootscheepse wijze als

---

[31]) Combinatie van tempeltoegang- en nisomlijsting (zie blz. 53, noot 26)!

[32]) Vergelijk hierbij het bouwwerk aan het front van de Bhaja-tempel (afb. 7), waarin men vermoedelijk een der voorvormen van zo'n verdieping van Mahabodhi voor zich ziet. Zijn de eigenaardige sierstukken van Mahabodhi, welke wij hier als hoefijzerbogen opgevat hebben, onafgewerkte bogen van het type met cirkelvormige opening, gelijk die op afbeelding **39**?

[33]) Op de tussenlijst van elke verdieping is aan de tempelhoeken een bolvormig sierstuk aangebracht, dat verwant lijkt aan het bekroningsstuk van de hoogste hoeknissen van meerbedoelde Gandhara-stoepa (en van tjandi *Bima*, afb. 105b).

[34]) Naast dit hoekige Gandhara-type schijnt ook de ronde vorm met rechthoekige ingang zich staande gehouden te hebben (afb. 31a).

ornament zijn aangebracht, vindt misschien haar verklaring in de traditie, welke zich ontwikkelen kon met de rotstempelbouw, waarbij met betrekkelijk geringe eisen aan de constructiekunst geweldige ruimten werden uitgespaard en „bekleed", in de vorm van eigenlijke gebouwen, zodat in feite een belangrijk, vaak zelfs het grootste deel dezer bouwvormen slechts ornament kon zijn.

En zulk een vreemde imitatie in het groot (vaak ook van *houten* bouwdelen en -werken) vindt wel weer haar oorzaak in de gebondenheid dezer kunst: ook waar zij, bouwkundig gezien, weinig zin meer hadden of zelfs zinloos werden, moesten de overgeleverde vormen zo getrouw mogelijk worden uitgebeeld.

Als resultaat van bovenstaande beschouwingen mogen wij wel het vermoeden uitspreken, dat de Hindoe-tempel, als ruimte-omsluitend heiligdom, in hoofdzaak tot de volgende grondtypen terug te brengen zal zijn:

langdaktempel, direct afstammend van een gerekt oer-Indisch woonhuis, met als oorspronkelijke doorgang een rechthoekige opening, omgeven door een niet direct daarbij aansluitende hoefijzerboog met (op) stijlen;

ronddaktempel, direct afstammend van een oer-Indische (kluizenaars-)hut van cirkelvormige doorsnede, met als oorspronkelijke doorgang een rechthoekig omlijste opening;

voorhaltempel (Perzisch of Grieks), met als eigenlijke toegang eveneens een rechthoekige, in rechte lijsten gevatte opening, welke dan van de binnenruimte uit niet direct in de buitenwereld maar in een zuilengalerij voert.

Uit veelsoortige vermengingen, van de elementen dezer stamvormen onderling als ook met die van de Hellenistische zuilensarkophaag *en van bepaalde stoepa-typen*, zouden dan de uiteenlopende jongere tempelvormen in hoofdzaak te verklaren zijn.

Ten aanzien van de doorgangsomlijsting in het bijzonder hebben wij dus bij die jongere vormen in de eerste plaats te verwachten, al of niet in onderlinge vermenging: de hoefijzerboog met (later: op) stijlen, alsmede de Indische en de Hellenistische rechthoekige lijstvormen [35]) en mogelijk ook de torana in de stoepa-omheining.

§ 2. *De doorgangsomlijsting onder invloed van het nisbaldakijn*

Maar in de tweede plaats heeft, naar ons in het voorafgaande bleek, het ontstaan van een verbinding tussen tempel en stoepa

---

[35]) Hoe deze lijsten versierd waren, moet wegens gebrek aan vergelijkingsmateriaal buiten beschouwing gelaten worden. Dat er veelsoortige combinatiën ontstaan zullen zijn, ligt voor de hand.

vermoedelijk een der kanalen geopend, waarlangs de doorgangsomlijsting ook met de daarvan oorspronkelijk verschillende nisomlijstingsvormen moet zijn samengekomen [36]). Het behoeft ons dus niet te verwonderen, wanneer de eerste soms elementen van de laatste vertoont, en omgekeerd. In enkele kunstrichtingen (t.a.v. de Javaanse merkten wij dit reeds terloops op) bestaat zelfs een zó nauwe verwantschap tussen doorgangs- en nisomlijsting, dat men niet behoeft te aarzelen om in zo'n stijl alle overeenkomstige elementen, of zij nu bij een nis zijn toegepast of bij een doorgang, te beschouwen als gelijksoortig naar de eraan gestelde eisen van vormgeving, en dus onderling vergelijkbaar ten dienste van het vormonderzoek.

Dat de oorsprong van de in de oudste Javaanse kunst aangetroffen grensvervaging tussen de hier bedoelde omlijstingssoorten, buiten dat eiland en wel in het stamland gezocht moet worden, wordt ook aannemelijk door het feit, dat een singha-makara-boog met buitenwaarts gekeerde makara's in de Tjamse kunst bij nis zowel als doorgang gebruikelijk was, geheel als op Java (vergelijk de nauw verwante voorstellingen van de afbeeldingen 94 en **95**; 137b en **151**).

Hoe zeer op Java nis- en doorgangsomlijsting vereenzelvigd zijn — en wel zo, dat de laatste het godenbaldakijn buitengewoon na staat — blijkt verder uit de poorten van bijvoorbeeld *Kalasan* (afb. 127) en *Lara Djonggrang* Çiwa-tempel (afb. 163), in welker omlijsting de hemelingen om de monsterkop dadelijk doen denken aan de op blz. 38 e.v. genoemde çastra-regelen voor het godenbaldakijn. In een dergelijk baldakijn heeft de uitbeelding van hemelingen zin — zij geldt niet de monsterkop, maar het goddelijk wezen daaronder —, in de doorgangsomlijsting niet [37]). Een soortgelijke vereenzelviging met genoemd baldakijn spreekt ook uit de doorgangsomlijstingen van *Pawon, Mendoet, Sewoe*. In de ruimte tussen

---

[36]) Ook langs andere wegen zal gelijkheid van nis- en doorgangsomlijsting ontstaan zijn. Men denke aan de hoefijzerboog! De makara-rank op pilasters is eveneens een ornament dat buiten het hier besproken proces zal staan: zij behoeft niet méér oorspronkelijk als nis- dan als doorgangsomlijsting te zijn toegepast (zie blz. 40 v.). In de oudste Pallawa-kunst is zij op beide wijzen aangewend. Aan al de bewaard gebleven tempels dezer kunst zien wij òf de „Hellenistische" zuilengalerij met eenvoudige rechthoekige toegangen tot de eigenlijke tempelruimte (afb. 75), òf een zodanige toegang direct aan de buitenkant van de tempel (afb. 76). En van deze doorgangen kan wel hetzelfde gezegd worden als van de nissen dier tempels (JOUVEAU I, blz. 100), namelijk, dat zij doorgaans niet geornamenteerd zijn. Dragen zij ornament, dan zijn het blijkbaar uitsluitend de dubbele makara-rank en (of) pilasters.

[37]) Of zou ook de tempel in zijn geheel op te vatten zijn als „baldakijn", en wel voor het godenbeeld, dat daarin is opgesteld (zie blz. 53, noot 26)?

boog en dwarsbalk zijn daar uitgebeeld achtereenvolgens yaksa's (afb. **151**), kinnara's (afb. **135**) en widyadhara's (afb. 154), al welke voorstellingen blijkbaar meer oorspronkelijk thuis behoren in het baldakijn.

§ 3. *Javaanse mengtypen*

Terwijl dus doorgangs- en nisomlijsting op Java verschillende van de tot dusver besproken elementen gemeen hebben, welke ongetwijfeld als omlijstingsornament in het algemeen werden opgevat in de tijd hunner toepassing, blijkt bij een onderlinge vergelijking van deze omlijstingssoorten als geheel, dat zij in de regel toch elk voor zich een eigen mengtype vertegenwoordigen. Zo vinden wij bijvoorbeeld aan de tjandi's van het Çailendra-tijdperk als doorgangsomlijsting vaak een wijdbeens uitgevoerde singha-makara-boog op pilasters, met tussenliggende dwarsbalk (afb. **135**, **151**, 154), of wel een pilasterloze singha-makara-boog (afb. 127, 131, 136, 160, 162); terwijl de nistorana, voorzover bekend, nergens de dwarsbalk vertoont, maar daartegenover heel vaak verschillende, in de doorgangsomlijsting blijkbaar geheel ontbrekende, elementen van de makaratorana inhoudt [38]).

Gaan wij nu nog eens meer in bijzonderheden na, welke van de in afdeling 2 van dit hoofdstuk besproken baldakijnvormen elementen zullen hebben geleverd voor de Midden-Javaanse [39]) doorgangsomlijsting.

Daarin was om te beginnen de hoefijzerboog op pilasters, met makara-slippen en monsterkop niet gebruikelijk.

Zelfs aan de tjandi's, waaraan wij deze vorm als nisomlijsting leerden kennen, *Kalasan* en *Lara Djonggrang*, is de poortomlijsting heel anders opgezet. Aan tjandi *Kalasan* (afb. 127) valt een dubbele versiering op: de buitenste, hoog opgaand, is een singha-makaraboog zonder pilasters, terwijl de binnenste een boog op pilasters te zien geeft, die een samenkoppeling schijnt te zijn van de hoefijzerboog met makara-slippen en de gestyleerde Drawidische (?) [40]) makara-gesp.

Dus is toch wèl een hoefijzerboog-torana om de doorgang toegepast, zal men opmerken. Er bestaat echter aanleiding om deze uit-

---

[38]) Aan de bijtempeltjes van tjandi *Sewoe* (afb. 152) komt een doorgangsomlijsting voor van samengesteld type, waarin een wijdbeense en een verticale singha-makara-boog vertegenwoordigd zijn, evenals hoge pilasters met onzekere bekroning (toch een makara-torana?). Zie ook blz. 64.

[39]) In de Oost-Javaanse kunst zullen wij omlijstingsvormen van volkomen andere aard leren kennen.

[40]) Zie hierover noot 10 op blz. 42.

zondering te beschouwen als een in zekere zin schijnbare afwijking van de gewoonte. Juist het binnenwerk van de Kalasanse poortomlijsting toch is, naar bekend, in latere tijd veranderd, mogelijk in verband met verzakkingsgevaar. En het is blijkbaar zeker, dat hogerbedoelde binnenlijst een noodgedwongen aangebracht jonger bijvoegsel is. Men heeft hieraan dan de vorm der nisomlijsting van deze tempel gegeven, wat misschien niet tot de oorspronkelijke opzet behoorde [41]).

Ook de makara-rank op pilasters ziet men, gelijk reeds werd opgemerkt, nergens in de doorgangsomlijsting.

Daartegenover is de pilasterloze singha-makara-boog veel toegepast (afb. 136), maar dan vaak in een eigenaardige, want min of meer rechthoekige vorm (afb. **107**, **121**, 127, 131). Hier hebben gedeeltelijk wel andere invloeden gewerkt dan in de oude kunst van Tjampa, waar de pilasterloze boog blijkbaar niet is gebruikt. De verhouding op dit punt tussen Java en Tjampa komt goed uit bij vergelijking van een Baraboedoer-poort (afb. 136) met een Tjamse van ongeveer gelijke bestemming (afb. 92). De overeenstemming in opzet tussen beide lijsten is opmerkelijk evenals het verschil: de boog van Java zou men kunnen beschrijven als een Tjamse zonder pilasters, met tot beneden toe verlengde makara-band.

Wanneer wij nu tot slot uitzien naar sporen van de oud-Drawidische rechthoekige doorgang met bijbehorende omlijsting [42]), dan valt in de eerste plaats op, wij zagen het, dat de dubbele makararank nergens wordt aangetroffen. Wel echter vinden wij aan de bouwwerken in Diëng-stijl steeds een rechthoekige doorgang, op de eveneens rechthoekige, direct aansluitende en enigszins verhoogde omlijsting waarvan dan op eigenaardige wijze een soort van pilasterloze singha-makara-„boog" is uitgebeeld (afb. **107**, **121**).

Verschillende details van dit ornament zullen later beschouwd worden en dan het thans reeds opkomende vermoeden versterken, dat wij in deze eigenaardige vorm een aanpassing hebben te zien van de singha-makara-*boog* aan een rechthoekige lijst, een mengvorm m.a.w. van het „Çailendrase" en het Drawidische type van doorgangsomlijsting.

De singha-makara-band toch is van oorsprong een boog; een „onnatuurlijke" vervorming als de Diëng-kunst met haar uitsluitend verticaal verlopende band te zien geeft, wijst op vreemde invloed, vertoont een vormencombinatie, welke op deze wijze aan de Java-Çailendra-kunst vreemd gebleven is. In deze laatste is wel het reeds genoemde „rechthoekige" type van singha-makara-boog bekend,

---

41) KROM, *Inleiding* I, blz. 263.
42) Zie blz. 40 v. en blz. 56 noot 36.

maar dit sluit zich, gelijk later meer in bijzonderheden blijken zal, ten nauwste aan bij de normale vorm van genoemd ornament, verschilt daarvan (onder Diëng-invloed?) slechts op een ondergeschikt punt van het bandverloop, terwijl daartegenover het verticale Diëngtype opmerkelijke afwijkingen te zien geeft ook in de wijze, waarop singha-kop en band aaneensluiten.

We kunnen zelfs, met het oog op deze verschillen, de rechthoekige bandvorm (afb. 127, **157**) met de normale (afb. 136, **151**) samenbrengen als behorende tot het „horizontale type". Welk laatste dan gekenmerkt wordt door het feit, dat het gedeelte van de — van makara tot makara lopende — band, hetwelk met de singha-kop samenhangt, horizontaal verloopt, als het ware door de singha-bek heengaat; waartegenover het „verticale type" slechts twee geheel verticale bandstukken kent aan weerszijden van de singha-kop (afb. **107**, **121**), of zelfs doodlopend onder tegen de singha-voorstelling aan, zonder verder verband daarmede (afb. 110).

Ten aanzien van de Tjamse kunst is, voorzover na te gaan, geen enkele aanwijzing te vinden, alsof daarin vervormingen als het rechthoekige of verticale type bekend geweest zouden zijn.

Waar dus, als gezegd, het vermoeden gewettigd is, dat alleen de op Java ingevoerde Çailendra-stijl de singha-makara-boog gekend zal hebben (in uitsluitend normale toepassing), terwijl de oud-Diëng-stijl van het tweede tijdperk slechts een doorgangs(en nis-)-omlijsting kende, zuiver of in hoofdzaak overeenkomende met die van de oudste bekende Drawidische kunst (waarin *geen* singha-kop), geven de zojuist opgesomde feiten tevens plaats aan de veronderstelling, dat eerst door de gedeeltelijke vermenging op Java, van de ingevoerde Çailendra- en de oud-Diëng-stijl (tot Java-Çailendra- en nieuw-Diëng-stijl), de verticale en de rechthoekige vorm van het singha-makara-ornament het aanzijn hebben gekregen. Waarbij dan de eerste op te vatten is als een min of meer verknipt Çailendraas gewaad om een Drawidisch lichaam, de tweede als Çailendraas gewaad met enkele lijnen van Diëng-snit, om een ook Çailendraas lichaam.

VIERDE AFDELING

ANDERE OMLIJSTINGSTYPEN DAN DE TOT DUSVER BEHANDELDE

Behalve de in de voorafgaande afdelingen besproken grondvormen van omlijstingsornament moet nog een andere, voor ons evenzeer belangrijke vorm genoemd worden, het gewone type van de latere Oost-Javaanse kunst.

Laatstbedoeld ornament, dat van een volkomen andere samen-

stelling is dan die, waarmede wij reeds kennis maakten, laat zich als volgt beschrijven (zie afb. 257). Nis en doorgang (waartussen op dit punt geen principieel verschil bestaat) doen zich voor als rechthoekige openingen in de tempelbuitenwand, waaromheen het plastisch uitgevoerde omlijstingsornament verschijnt als een uit het eigenlijke tempellichaam gedeeltelijk vooruitspringend tweede tempellichaam in verkleinde vorm, bestaande uit een voet van naar boven toe inspringende lijsten en een hoge teerling, met bekroning van regelmatig uitspringende lijsten. Boven op de kroonlijst bevindt zich dan verder een monsterkop. De doorgangs- of nisopening doorbreekt de voet van het „omlijstingstempeltje" doorgaans geheel, de teerling op een bovenrand na, die ongeveer even breed is als de aan de zijkant overblijvende stroken. Het overblijvende oppervlak van de teerling vormt zo tevens een eenvoudige, vlakke, rechthoekige lijst, welke veelal met floralistisch ornament bedekt is [43]).

Uit de beschikbare afbeeldingen zijn geen verwante vormen van de Voor-Indische kunst bekend. Wel schijnt in de oud-Tjamse kunst een zeer nauw bij dit Javaanse aansluitend omlijstingsornament toegepast te zijn. Wij komen daarop terug bij de behandeling van de monsterkop met onderkaak; hier kan reeds op de volgende feiten worden gewezen.

Geheel in afwijking van wat de zo nauw verwante Çailendrakunst te zien geeft, is aan de Tjamse bouwwerken in primitieve, „kubistische" of nog latere stijl, hier en daar een singha-makaraboog uitgebeeld, niet op pilasters of een tussenliggende dwarsbalk, maar op een stel van lijsten, dat sterk herinnert aan het Oost-Javaanse ornament. In de onderste partij der gecompliceerde omlijsting van een tempelnis van Mi S'on (afb. 93) ziet men zelfs een geheel „tempellichaam" vertegenwoordigd. Op de kroonlijst daarvan zal zich vermoedelijk een singha-makara-boog bevonden hebben. In het stel van bijlijsten daaronder herkent men de invloed van het pilasterkapiteel, maar toch is de totaalopzet als een bekroning van doorlopende lijsten wel onmiskenbaar. Aan de „zilveren tempels" komt een gelijksoortige combinatie voor van de boog op pilasters met een tempellichaam-omlijsting (afb. 91).

Later zal blijken, dat ook vele typische elementen van een blijkbaar door de onderkaakloze singha-kop verdrongen volle omlijstingskop der oud-Tjamse kunst, in de Oost-Javaanse kop zijn terug te vinden. Een en ander maakt het buitengewoon waarschijnlijk, dat het oud-Tjamse omlijstingsornament een tempellichaam met volle monsterkop als bekroning was, gelijk het Oost-Javaanse. Het zou dan in de mengkunst, ontstaan na de invoer van de singha-

---

[43]) Een recalcitrante spiraal. Zie blz. 157.

makara-boog-stijl, een slechts onbeduidende rol gespeeld hebben, slechts door verspreid toegepaste elementen vertegenwoordigd zijn.

VIJFDE AFDELING

VERSPREIDING OVER JAVA VAN DE VERSCHILLENDE VORMEN VAN OMLIJSTINGSORNAMENT

Wij zullen thans nagaan, welke omlijstingsvormen te onderscheiden zijn aan de tjandi's, die in afdeling 3, § 3 van hoofdstuk II werden genoemd als de in ons onderzoek te betrekken bouwwerken.

§ 1. *Diëng-stijl*

Het bleek reeds, dat aan de hiertoe behorende tjandi's als regel een gemengde vorm van omlijsting valt waar te nemen (het verticale singha-makara-ornament), waarin blijkbaar elementen van de Pallawa- en van de Çailendra-stijl op eigen wijze verwerkt zijn.

Boven de ingang van *Srikandi* (afb. 113) ziet men een onderkaakloze monsterkop met daar onder tegen aansluitende verticale lijsten. Ofschoon het benedendeel van het ornament, en daarmede het mogelijk aanwezig geweest zijnde makara-stel, verdwenen is, kan deze omlijsting toch geacht worden te behoren tot het zojuist bedoelde gemengde type. In de rechthoekige nisomlijsting echter ontbreekt blijkbaar elke aanduiding van een invloed van het Çailendra-baldakijn; inhoeverre de eigenaardige, buiten het paneel uitkomende verticale lijsten van deze nis nog andere dan Pallawa-elementen in zich dragen, kan hier wegens onduidelijkheid van de afbeelding niet worden uitgemaakt. Gewezen moet worden op de misschien nauwe verwantschap met de meer samengestelde nisomlijsting van tjandi *A* van *Gedong Sanga*.

In elk geval stempelt de singha-kop boven de ingang tjandi *Srikandi* wel tot een werk van op zijn vroegst de derde Midden-Javaanse periode. Hetzelfde kan gezegd worden van *Semar* (afb. **107**), *Ardjoena* (afb. 108), *Sembadra* (afb. **112**), *Poentadewa* (afb. 110, 111), *Bima* (afb. **105a**, 105b) en *Gatotkatja* (afb. 106a, **106b**), van al de overige hier te beschouwen tempels van het Diëngplateau dus.

De nis van *Sembadra* onderscheidt zich door het ontbreken van de makara-band. Het bovendeel van de rechthoekige nisruimte wordt als het ware gevuld door een iets breder vierkant blok, waarop de monsterkop is uitgebeeld. De nissen van *Poentadewa* hebben een omlijsting, welke deels van het verticale type singha-makara-ornament zijn, deels de vorm hebben van een aan de bovenkant door een gelijkbenige driehoek afgedekte rechthoek. In dit laatste geval

ontbreken de singha- en makara-koppen en herinnert de krulversiering aan de buitenkant van de spits aan die van sommige West-Voor-Indische hoefijzerbogen. Bovendien is de rand van het paneel, waarin deze nissen voorkomen, voorzien van een vroeger reeds beschreven makara-rank met gesp op slanke pilasters. Dit laatste ornament versiert ook verschillende panelen zonder nis.

Gedong Sanga tjandi's *A* (afb. 115), *B* (afb. 115) en *C* (afb. 119) hebben in hun poortomlijsting de verticale singha-makaraband. Tjandi *Ratna* daartegenover was blijkbaar voorzien van een boogvormige band (horizontaal type) en nadert daarmede meer de Çailendra-vorm (afb. 123). De nisomlijsting van de tjandi's *C* (afb. **121**) en *Ratna* (afb. 124) is eveneens zuiver van het verticale type, die van tjandi *A* geeft een eigenaardig samenstel te zien [44]. Het paneelvlak, waarin de nis zich bevindt, is in de eerste plaats, evenals de vakken daarnaast, voorzien van een smalle, gladde, verhoogde zoom. Het gedeelte binnen deze zoom wordt, op een benedenstrook na, geheel ingenomen door de nis met haar omlijsting. De nis zelf is weer een eenvoudig rechthoekvormige verdieping, terwijl het baldakijn wordt gevormd door slanke pilasters, welke een rechthoekig stuk dragen, waarop blijkbaar een hoefijzerboog is uitgebeiteld van een type, als wij in de doorgangsomlijsting van *Kalasan* leerden kennen. Naar het schijnt zijn de binnenwaarts gerichte makara's niet gestyleerd en wordt de monsterkop boven vervangen door een sterk verlijnde (makara-?)gesp.

De geheel afwijkende omlijsting van de nissen van tjandi *B* (afb. **117**) geeft de verrassende combinatie van een makara-band met een volle kop.

Alle genoemde tempeltjes van *Gedong Sanga* dragen in hun omlijsting dus de tekenen ener vermenging met elementen van de singha-makara-boog.

Thans rest ons een beschouwing van de laatste Midden-Javaanse tjandi, welke men tot de Diëng-stijl rekent: *Pringapoes* (afb. **180**). En ook deze brengt een verrassing.

Wel zijn de verticale lijsten direct om de rechthoekige toegangsopening versierd met de makara-band, maar deze eindigt niet, gelijk wij tot dusver zagen, tegen een onderkaak- en pootloze singha-kop, doch tegen een bekroningsstuk van twee uitspringende lijsten. De bovenste en verst uitspringende lijst draagt voorts een monsterkop, die in het geheel niet past bij de singha-makara-band, zoals wij die in zijn ontstaan en ontwikkeling leerden kennen: hij is van een onderkaak voorzien en heeft langs de wangen neergaande, in klauwen eindigende armen.

---

44) Bovendien zijn hier niet alle nissen op dezelfde wijze behandeld. De afbeeldingen zijn te onduidelijk om daarop nader in te gaan.

Er is hier een geheel nieuw element in de omlijsting gekomen, vreemd aan de Çailendra- of Diëng-stijl, maar misschien verwant aan het tempellichaam-ornament, met zijn volle kop boven een stel van uitspringende lijsten [45]).

§ 2. *Çailendra-stijl*

De nis- en poortomlijstingen van *Kalasan* werden reeds gedeeltelijk besproken. De nissen bleken te zijn voorzien van een soort hoefijzerboog op pilasters (zonder dwarsbalk), met naar binnen gekeerde makara's aan de boogeinden (afb. 129). Aan de buitenkant tegen deze einden aan, maar daarmede niet „organisch" samenhangende als de eerste, ziet men een tweede stel, sterk gestyleerde makara's aangebracht [46]). Ook de dubbele doorgangsomlijsting leerden wij reeds kennen. De meer oorspronkelijke, buitenste singha-makara-band (afb. 127) herinnert aan het verticale Diëng-type, maar wijkt daarvan, naar ons bleek, toch ook belangrijk af. In de eerste plaats door het feit, dat de doorgangsopening er niet direct door wordt omvat en dan ook, doordat de verticale band boven in een rechte hoek naar binnen toe afslaat en door zijn verder horizontaal verloop de singha-kop gelegenheid geeft tot „inbijten".

Er werd reeds gewezen op het merkwaardige verschil tussen de boog op pilasters van *Kalasan* en die van b.v. vele *Baraboedoer*-nissen, door het resp. niet en wel voorzien zijn van de vlammenrand. In dit verschil werd een aanwijzing gezien voor de uiteenlopende afkomst van deze twee vormen, waarvan de eerste in hoofdzaak een hoefijzer-, de tweede een „Hellenistische" boog zou zijn. Opmerkelijk is nu, dat in de poortomlijsting van *Kalasan* zelf bedoelde tegenstelling duidelijk uitkomt: de band van de buitenlijst draagt de vlammenrand wel!

Van tjandi *Loemboeng* kan hier slechts het omlijstingsornament der bijtempeltjes worden beschouwd. Dat van de ingang (afb. 131) is in hoofdzaak vrijwel gelijk aan de buitenlijst van *Kalasan*. Slechts is de speelruimte tussen het ornament en de doorgangsopening bij *Loemboeng* kleiner en zijn de hoeken van de band hier afgerond. De singha-makara-boog op slanke pilasters als paneelrandversiering

---

[45]) Wat deze lijsten betreft is echter ook mogelijk een aansluiting bij het ornament, dat wij aan een bijtempel van tjandi *Sewoe* zullen aantreffen (zie blz. 64 v.).

[46]) Deze dubbele makara zal, zoals reeds werd opgemerkt, het product zijn ener stijlvermenging. De naar buiten gekeerde makara herinnert aan die van het vroeger besproken aureool (afb. 38). Men ziet hem, met de boven inbijtende singha-kop en makara-slippen, aan overigens nog onvervalste hoefijzerbogen b.v. van de Kailas-tempel (afb. 53), waar hij eveneens niet direct samenhangt met de boogeinden.

(afb. 132), met zijn sterk sprekende elementen uit de Pallawa-stijl, leerden wij reeds kennen.

Zo ook, van tjandi *Mendoet*, een doorgangsomlijsting, waarin de singha-makara-boog met dwarsbalk op stijlen (afb. **135**), en dezelfde boog, maar dan „neergedrukt" en op hoge pilasters, als godenbaldakijn in de zij- en achterpanelen (afb. 133).

Van *Baraboedoer* de pilasterloze singha-makara-boog om de poorten (afb. 136), diezelfde boog op pilasters om de nissen (afb. 137b). Aan deze tjandi is voorts zeer gewoon als paneelversiering een hoge pilaster, drager van mengvormen tussen de dubbele makara-rank en de gewone singha-makara-boog (afb. 136).

De vele tempeltjes, afgebeeld in de sprekende reliëfs van *Baraboedoer*, onderscheiden zich op merkwaardige wijze van het werkelijke tempeltype der Çailendra-kunst. Zij vertegenwoordigen namelijk met een verticale singha-makara-band in hun omlijsting bijna zonder uitzondering de nieuw-Diëng-stijl. Nog opvallender echter zijn hier een paar gevallen, waarin een volle singha-kop met afhangende klauwen in de omlijsting optreedt (afb. 176, 177). Deze kop hangt, gelijk later waarschijnlijk worden zal, niet rechtstreeks samen met het type, dat wij aan *Pringapoes* leerden kennen [47]).

De doorgangsomlijstingen van *Pawon en Sewoe* (afb. **151**, 154), waarmede die van Mendoet nauw verwant geweest is, vonden eveneens al bespreking. Om nissen en panelen speelt aan *Pawon* zowel als aan *Sewoe* de hoge pilaster met gedrukte boog van gemengd type weer een overheersende rol (afb. 151a, 156, **157**).

Opmerkelijk is de doorgangsomlijsting aan het bijtempeltje van tjandi *Sewoe* van afbeelding 152. Het betreft hier de ingang tot een voorportaal met eigen overdekking, zoals wij dat bijvoorbeeld van *Poentadewa* kennen (afb. 110). Terwijl bij *Poentadewa* de frontlijn van de dakrand een aan weerszijden in voluten eindigende band vormt, wordt aan het tempeltje van tjandi *Sewoe* die band vertegenwoordigd door een wijdbeense singha-makara-boog, waarvan de makara's geheel gestyleerd zijn [48]).

---

[47]) Dat de tempelafbeeldingen der sprekende reliëfs min of meer op zichzelf staan en een eigen geschiedenis moeten hebben, in zekere zin onafhankelijk van die der werkelijke tempels, waarop zij zijn afgebeeld, zal later meer in bijzonderheden worden aangetoond (blz. 214 v.v.).

[48]) Een soortgelijk met floralistische slippen versierd bandeinde ziet men aan de binnenwaarts gerichte boogeinden der raamomlijsting van *Sari* (afb. **161b**) en aan de nis- resp. doorgangsomlijsting van de tjandi's *B Gedong Sanga* (afb. **117**) en *Badoet* (afb. 230). Ook aan de dakvenster- en nisbogen van *Poentadewa* (afb. 110)? Bij vergelijking van dit bandeinde met het op de pilasters rustend guirlande-eind van afb. **65** en de makara-slip van afb. **66** ziet men de waarschijnlijkheid, dat deze vorm van origine een makara-slip is.

Dit ornament rust op de horizontale lijst, waaronder (na nog twee inspringende lijsten?) een soort van fries volgt, aan de benedenzijde wederom begrensd door een lijst. Tegen deze laatste, welke tevens de doorgangsopening aan de bovenkant afsluit, eindigen ook de verticale delen van op de gewone wijze in makara's uitlopende omlijstingsbanden. Deze banden sluiten met hun boveneinde echter niet zonder meer tegen de lijst aan, doch zijn daar voorzien van een singha-kop, gelijk gebruikelijk als kapiteelbekroning.

Aan de binnenzijde ten slotte is tegen dit verticale makara-ornament een paar pilasters aangebracht. De afbeelding laat niet onderscheiden of deze nog enige bekroning dragen.

Een nauw verwante ingangsomlijsting bezit tjandi *Merak* (afb. 159a). De benedenpartij wordt hier echter gevormd door een volledige rechthoekige singha-makara-band.

Tjandi *Sari* (afb. 160) heeft in de toegangsomlijsting een rechthoekige singha-makara-band, die het Diëng-type nadert. Het ornament is namelijk aangebracht op de rechthoekige lijsten direct om de doorgangsopening. De singha-kop echter vormt niet meteen de rechte bovenafsluiting dezer opening, is hogerop aangebracht, waarmede, evenals met het gedeeltelijk horizontale verloop van de band, het Çailendra-type weer vertegenwoordigd is. De nisomlijsting wordt ook hier gevormd door hoge pilasters en de gedrukte boog met gestyleerde „makara-gesp". In de hoogste verdieping ziet men dit laatste ornament, als binnenlijst, gecombineerd met een pilasterloze singha-makara-boog, als buitenomlijsting (afb. **161a**). Boven de vensters is een ornament aangebracht, waarin men een opmerkelijke vermenging kan waarnemen van hoefijzer- en singha-makara-boog (afb. **161b**). Dit ornament bestaat uit opeengestapelde bogen. De band van de laagste boog splitst zich, naar beneden gaande, in twee takken, waarvan de ene vervolgens naar buiten en de andere naar binnen buigt. Beide dragen een (achtereenvolgens wel en niet gestyleerde) makara [49]). Hiermede is een combinatie verkregen, welke op geheel andere grondslag berust dan die van de *Kalasan*-nissen, vertegenwoordigd in de hogere verdieping van het hier besproken samengestelde Sarische ornament, waarin de naar buiten gekeerde makara-kop niet samenhangt met de slechts naar binnen toe buigende boogband.

§ 3. *Laatste Midden-Javaanse periode*

Aan de Boeddhistische tjandi *Ngawen*, welke een doorgangs- en

---

[49]) In de kunst van Tjampa bestaat een blijkbaar nauw verwante vorm (afb. 97). Zie ook blz. 52.

nisomlijsting heeft van het verticale type (afb. 183, 184), komt ook het merkwaardige ornament voor van afbeelding **182**. De van een vlammenrand voorziene boog zonder pilasters loopt in het bovendeel door, onder een volle kop met poten langs. In het midden hangt hij met een puntig toelopend ornament af in de nisruimte. Terwijl bij *Pringapoes* de singha op „natuurlijke" wijze steunde op de vlakke ligplaat, zien wij hier bij *Ngawen* de samenhang tussen de kop en het verdere omlijstingsornament op onbevredigende wijze tot stand gebracht. De kop zelf rust namelijk nog geheel op de boog, maar de eveneens in steunende houding voorgestelde poten hangen desniettegenstaande gedeeltelijk in „de lucht". Het bij de kop behorende bladslipornament en de randslippen van de omlijstingsband vloeien niet samen, zijn door een gebogen lijn van elkaar gescheiden. Wanneer ergens, dan is hier duidelijk de samenkoppeling van elkaar geheel vreemde elementen. De boog vertoont verschillende tekenen van verwantschap met de „Hellenistische" singha-makara-boog, draagt in de middenpartij een floralistische „gesp" [50]); de kop is van geheel andere origine. En tevergeefs heeft men hier gepoogd deze elementen bijeen te voegen op een wijze, waardoor zij bij elkaar schijnen te behoren.

Een andere samenkoppeling van zodanige elementen kan men zien op afbeelding 185, waar de onderkaakloze kop blijkt te zijn samengebracht met de klauwen van de volle kop.

De *Lara Djonggrang*-groep geeft een merkwaardige verscheidenheid van mengvormen te zien. In de eerste plaats is er toegepast de, speciaal als nisomlijsting gebruikte, ondanks alle complicaties herkenbare hoefijzerboog (met dwarsbalk) op pilasters, van het *Kalasan*-type (afb. **165**). De dwarsplaat is veelal doorbroken, om plaats te maken voor de kaakafhangselen. Verder ziet men omlijstingen met verticale makara-band van het Diëng-type, waarbij soms de onderkaakloze kop tevens bovenbegrenzing is van de omlijste rechthoekige opening (afb. 166), in andere gevallen echter (blijkbaar alleen in de omlijsting van doorgangen op het tempelterrein) daarvoor in de plaats treedt een volle kop met voorpoten op ligplaat (afb. **189**, 192), of zelfs een bekroning van uitspringende lijsten, met een hoefijzerboog op de kroonlijst (afb. 167). De tempelingangsomlijsting (afb. 162) is in haar benedenhelft van het pilasterloze Çailendra-type, wijkt daarvan echter belangrijk af in het topgedeelte, doordat de verticale banden eindigen tegen een naar weerszijden uitstekende dwarsplaat, waarop weer de (toch onderkaakloze) kop rust. Bedoelde uitstekende gedeelten van de

---

[50]) Vergelijk b.v. de boog met afhangende punt, van het baldakijn op afbeelding **161a**.

dwarsplaat worden gesteund door een meer terugliggende tweede (makaraloze) band met bladsliprand, en een pilaster.

De omlijstingen van *Lara Djonggrang* geven dus te zien verschillende mengvormen van tot de Java-Çailendra- en de nieuw-Diëng-stijl, en mogelijk bovendien, gelijk de omlijsting van *Pringapoes*, van tot het tempellichaamornament behorende elementen.

§ 4. *Oudste Oost-Javaanse tjandi's*

Tjandi *Sanggariti* geeft voor ons bereikbare restanten uit het omlijstingsornament, met name een paar singha-koppen (afb. 225). De aard van bedoelde koppen doet vermoeden, dat aan deze tempel de verticale singha-makara-band van het Diëng-type zuiver vertegenwoordigd was [51].

Tjandi *Badoet* is blijkbaar evenzeer zuiver Midden-Javaans, aansluitend bij sommige typen van de nieuw-Diëng-stijl (afb. 230).

Verder schijnt het, dat aan *Goenoeng Gangsir* (afb. 228) een nisomlijsting voorkomt van een type, als dat der leeuwennisjes van *Lara Djonggrang* (afb. 167, 169). Op de afbeelding zijn nog juist de makara's met zekerheid te onderscheiden, welke aan het benedeneinde van de korte verticale lijsten buitenwaarts gekeerd staan. De bekroning is sterk vernield, maar de restanten vestigen het vermoeden, dat haar basis uit een stel van naar boven toe telkens verder uitspringende lijsten was opgebouwd. Welk topstuk het geheel afsloot, valt niet te zeggen.

§ 5. *Vijfde Oost-Javaanse periode*

De vele behouden gebleven tjandi's van deze periode behoren, wat het omlijstingsornament betreft, alle duidelijk tot één stijl, die van het tempellichaamornament, verder tempelstijl te noemen. Wel zijn vele variatiën te onderscheiden, maar nergens ziet men het grondprincipe daardoor ook maar enigszins verduisterd. Merkwaardigerwijze wordt op de regel ook hier een uitzondering gemaakt door op de sprekende reliëfs afgebeelde gebouwen (afb. 265, 266), waaraan men zelfs een soort van singha-makara-ornament kan waarnemen, echter van geheel on-Midden-Javaans type, met herte- inplaats van makara-koppen bijvoorbeeld.

§ 6. *Slotsom*

Vatten wij de resultaten van het voorafgaande samen.

Aan de tjandi's in Diëng- en Çailendra-stijl beide zagen wij elementen vertegenwoordigd, welke enerzijds wijzen in de richting der Pallawa-kunst van de zevende eeuw, anderzijds naar vormen,

---

51) Vergelijk hierbij de omlijsting van tjandi *C. Gedong Sanga* (afb. 120).

welke vermoedelijk in Noord-(of West-?)Voor-Indië, zeker niet in bedoelde Pallawa-kunst thuis behoren. En, gelijk het historisch overzicht te verwachten gaf, de Zuidelijke elementen hebben, in het algemeen genomen, het sterkst doorgewerkt in de Diëng-kunst, de Noordelijke in de Çailendra-bouwwerken.

Een duidelijke uitzondering op deze regel maakt, voorlopig afgezien van de tempelafbeeldingen op de *Baraboedoer*-reliëfs, het omlijstingsornament van *Pringapoes*, waarin wij een aan de vorengenoemde geheel vreemd element sterk op de voorgrond zien treden. Door deze bijzonderheid komt laatstgenoemde tjandi te staan bij de bouwwerken van het vierde Midden-Javaanse tijdvak, waaraan dit nieuwe element, voorzover wij konden vaststellen, steeds vertegenwoordigd is.

De gebeurtenissen, waardoor bedoeld tijdperk vermoedelijk werd ingeluid, doen ons naar Oost-Java zien, als het mogelijke land van herkomst dezer vreemde vormen. En wanneer wij dan in de latere Oost-Javaanse kunst een in hoofdzaak blijkbaar homogeen omlijstingsornament volkomen overheersen zien, waarin juist bovenbedoeld, voor Midden-Java vreemd element een voorname en meer begrijpelijke rol speelt, dan komt het vermoeden op, dat reeds bij de aanvang van het z.g. restauratietijdperk in Oost-Java een bouwkunst bestond, waarin het latere tempellichaamornament gebruikelijk was, en dat vervolgens elementen van die Oostelijke kunst zich vermengd hebben met de Midden-Javaanse vormen van de Çailendra-eeuw, tot die van het restauratietijdperk. Tjandi *Pringapoes* zou dan dus tot de werken van deze laatste periode behoren.

De oude Oost-Javaanse tjandi's *Sanggariti, Badoet* en *Goenoeng-gangsir*, met hun naar de nieuw-Diëng- resp. Java-Çailendra-kunst wijzende vormen, zullen op zijn vroegst ontstaan zijn in hetzelfde (tweede Oost-Javaanse) tijdperk, toen Midden- en Oost-Java hebben samengehangen na een vermoedelijke onderlinge isolering gedurende de voorafgaande periode.

Ten slotte dient gememoreerd te worden, dat er aanwijzingen zijn gevonden, volgens welke in de oud-Tjamse kunst een tempellichaamomlijsting gebruikelijk geweest kan zijn, gelijk later in Oost-Java.

ZESDE AFDELING

DE MAKARA

§ 1. *Afkomst*

Aan de makara, met de singha het voornaamste onderdeel van vele typen van omlijstingsornament, dienen wij een afzonderlijke beschouwing te wijden.

Door VOGEL [52]) is de stamboom van de makara opgevoerd tot de krokodil, die boven de boog der ingangsomlijsting van de Lomas Rishi-grot als hoekvulling dient van een overigens met olifantvoorstellingen versierde maansikkelvormige band (afb. **287**). Na deze van ongeveer 250 v. C. is de eerstvolgende bekende voorvader de makara van de stoepa van Bharhoet (afb. **291**). Als voorbeeld neemt genoemde schrijver hier een exemplaar, dat tot versiering van een architraafeinde diende en, in aansluiting aan een blijkbaar als zodanig tot dusver gebruikelijke spiraalversiering zonder meer, een ineengerold achterlichaam vertoont.

De schrijver zegt hierover het volgende. De krokodil moest, „als het ware, half worden opgerold. Hij schoot er zijn gekamden staart en beide achterpooten bij in en zoo zien wij hem door den drang der omstandigheden reeds half tot visch gemetamorfoseerd. Dat de beeldhouwer, die hier aan het werk was, inderdaad in het dier een soort monstervisch moet hebben gezien, blijkt zoowel uit zijn schubbenpantser als uit de kleine vinnen, waarmee zijn kop en voorpooten zijn voorzien. Ook de neus heeft een paar wonderlijke aanhangselen gekregen, een soort voelhorens of sprieten. Men behoeft nu nog maar één stap verder te gaan om het dier van een echten vischstaart te voorzien. Dezen begrijpelijken overgang vinden wij verwezenlijkt in de beeldhouwkunst van Mathura".

Binnen de betrekkelijk zeer korte tijd van een eeuw zou dus de hier beschreven omzetting plaats moeten hebben gehad, zou een bijna [53]) wasechte krokodil zich zodanig vervormd hebben, de herinnering der traditie zo verwaasd zijn, dat de jongere beeldhouwer in dit wezen een vis kon zien. Een zo snelle en radicale vormwijziging als gevolg ener vergroeiing van een motief lijkt uitgesloten en, indachtig de vroeger door ons opgestelde regelen, komen wij tot het vermoeden, dat de hier waargenomen verschijning van geheel nieuwe elementen slechts een gevolg van vormvermenging geweest kan zijn.

Dat ook de krokodil van Lomas Rishi [54]) in de genoemde tweede makara nog een rol speelt, is wel duidelijk uit enkele details van de kop (neus, vinoor). Maar waar komen de nieuwe zo sterk op

---

52) VOGEL, *Makara.*

53) Bijna, want poten en romp van deze krokodil zijn duidelijk zoogdier- en zelfs olifantachtig en ook het vinoor is niet bepaald een attribuut van de echte krokodil!

54) Dat deze krokodil, gelijk de latere makara, de bek wijd opengesperd zou houden, gelijk VOGEL opmerkt, schijnt een misverstand. Bij nauwkeurige beschouwing komt men tot de overtuiging, dat hij integendeel zijn muil stijf dicht houdt! De vorm met open bek is later wel langs twee wegen in de Indische kunst verschenen, zoals ons verderop zal blijken (blz. 72 en 83).

de voorgrond tredende visachtige delen vandaan? Een andere makara van Bharhoet kan hier de weg wijzen (afb. **290**). Deze is uitgebeeld onder een Yakshi-voorstelling, eveneens van de balustrade van genoemde stoepa. Wij zien hier een zeewezen voor ons [55]), in de trant van de bekende antieke zee- en landdieren, wier aanpassing aan het natte element steeds volgens vast recept geschied is, op deze wijze namelijk, dat men hun lichaam in het midden liet overgaan in een slangachtig kronkelend, geschubd vislichaam met vis- of dolfijnenstaart, doorgaans tevens hun kop of lijf van vinnen voorzag [56]). Gelijk bekend hebben dergelijke zeedieren, met alleen voorpoten, hun weg naar Voor-Indië gevonden als elementen van de Hellenistische kunst en zagen zij daar hun geslacht verrijkt met nieuwe, volgens hetzelfde recept uitgevoerde vormen, o.a. een zeeolifant (afb. **296**).

De laatstgenoemde makara van Bharhoet nu bewijst, dat naast de olifant ook andere Indische dieren, en zelfs de makara, op deze wijze zijn verhelleniseerd. Terwijl toch kop en olifantspoten van dit Bharhoetse exemplaar in hoofdzaak als die van de makara van Lomas Rishi zijn opgezet (slechts is de neuskrul wat uitgedeid), heeft men het voorzien van de bekende kronkelende dolfijnstaart. In deze makara hebben wij dus wel een samensmelting van de elementen van drie verschillende vormen voor ons, namelijk van de olifant, de makara en het Hellenistische zeedier. Hierbij leverde dan blijkbaar de olifant de poten, de makara de kop en de „dolfijn" lichaam en staart van het nieuwe wezen.

Dat ook volledige Hellenistische zeedieren, als de dolfijn en de „zeedraak", in de makara-stand zullen zijn overgegaan, wordt waarschijnlijk door de makara van afbeelding **295** [57]) en die van de afbeeldingen **294** en **302**.

Hoe nu ook de details van deze verwantschapsbetrekkingen zijn, het lijkt met het oog op het bovenstaande wel zeker, dat de achterpootloze makara van de Indische kunst minstens evenveel Hellenistische als Indische elementen in zich verenigt, dat hij met andere woorden afstamt, niet alleen van een „krokodil" als van Lomas Rishi, maar al evenzeer van zuiver Hellenistische vormen.

Dat het tot een zodanige versmelting kon komen, wordt begrijpelijk, wanneer men bedenkt, dat in de Hellenistische sarkophaagkunst (welke toch naar aangenomen wordt een zo overwegende rol

---

[55]) Men vergelijke deze combinatie van een menselijke figuur en een zeewezen met de geheel gelijksoortige op een antieke grafsteen, afgebeeld bij ROSCHER (onder Triton, pl. 13). Hier zijn het twee tritonen, die het natte element vertegenwoordigen moeten.

[56]) ROSCHER, *Lexikon*, onder Triton, blz. 1194.

[57]) Vergelijk hierbij de dolfijnen van de sarkophaagfries op afb. 297.

gespeeld heeft onder de vanuit het Westen Indië binnengedrongen vreemde elementen) friezen met zeedieren heel gebruikelijk waren. Bedoelde dieren vindt men op de producten dezer kunst vaak in twee groepen verdeeld, welke geplaatst zijn aan weerszijden van een centraal sierstuk. Zij zwemmen daarbij achter elkaar in de richting van bedoeld middenstuk, waardoor het hier beschreven ornament in de frieseinden aan beide kanten eindigt met een gekronkelde visstaart. Op de fries van afbeelding 297 bijvoorbeeld ziet men op deze wijze een dolfijn als hoekvulling optreden.

Waar nu in het algemeen de Hellenistische vormen van friesversiering vaak op de architraven en lijsten van de Voor-Indische bouwkunst een plaats hebben gevonden, is het niet meer dan natuurlijk, dat de eveneens architraafversierende oude makara, toen deze tengevolge van stijlvermenging met bedoelde vormen in dezelfde kunst werd toegepast, met zijn Hellenistische collega's samengeschoven is.

Wij moeten zo tot de slotsom komen, dat niet de poging om een krokodil met in een spiraal opgerold lichaam voor te stellen, een eerste stap geweest is op de weg ener langzaam voortschrijdende viswording van de makara, maar dat de vis-makara eenvoudig een mengproduct is en de visstaart, van het ogenblik van zijn ontstaan af, in volmaakte vorm bezeten moet hebben. De opgerolde makara van Bharhoet zal dan zijn op te vatten als een onder de drang der omstandigheden (d.w.z. ten gevolge ener verplichte „uiteenzetting" met het zuivere spiraalornament) van zijn gewoon staarteinde beroofde visstaart-makara.

VOGEL ontkent ten stelligste de mogelijkheid, dat de latere geslurfde makara's iets uit te staan zouden kunnen hebben met de zeeolifant. „De twee dieren moeten streng worden gescheiden. De beeldhouwers van het oude Indië hebben juist in het weergeven van den olifant zulk een buitengewone vaardigheid bezeten, dat er nimmer de minste twijfel kan bestaan of zij dit dier hebben bedoeld of niet. In de kunst van eigenlijk Indië heeft de makara nimmer het type van den olifant; hoogstens kan men zeggen, dat hij vooral in late voorbeelden soms een snuit heeft, die sterk aan een olifantsslurf herinnert. Pas in de Balineesche kunst heeft zich het makaratype ontwikkeld tot een in hoofdzaak olifantachtig wezen, zoodat zelfs een Duitsch schrijver in dit tijdschrift onlangs de vergissing heeft kunnen begaan, in den olifant het uitgangspunt van het makaramotief te zoeken."

Het is inderdaad wel uitgesloten, dat de geslurfde makara van latere tijden een verworden olifantvoorstelling zou zijn, een certificaat van onbekwaamheid als het ware voor de Indische kunstenaar.

Maar daartegenover lijkt al evenmin juist de opvatting, dat makara en olifant niets gemeen hebben, er slechts een toevallige gelijkenis tussen beider neus zou bestaan en dan nog slechts in de latere kunst. Integendeel, er zijn zeer sterke aanwijzingen voor te vinden dat, evenals de krokodil en het Hellenistische zeedier, ook de olifant zal hebben deelgenomen aan de vermengingen, waaruit de verschillende makara-typen zijn ontstaan.

In de eerste plaats ziet men reeds aan Bharhoet (afb. **288**) de onvervalste olifant een rol spelen, welke bijvoorbeeld aan Amarawati (afb. **302**) door een makara wordt vervuld [58]). Hij treedt hier namelijk op als sluitstuk in een architraafversiering en tevens als drager van het einde ener rank, welke in brede slingers die versiering beheerst. Het einde wordt daarbij in beide gevallen op geheel overeenkomstige wijze in de bek gehouden, namelijk zo, dat het als het ware in de keel verdwijnt. Aan de pijlers van Sanchi-stoepa verricht een makara dezelfde dienst ten aanzien van een hier verticaal verlopende rankversiering (afb. **292**).

Deze laatste, evenals de hogerop reeds genoemde Bharhoetse makara (afb. **290**) [59]), is er verder om te bewijzen hetgeen door de zojuist gebleken overeenkomst in rol begrijpelijk is, namelijk, dat reeds bijna twee eeuwen vóór onze jaartelling de makara naast viselementen [60]) ook delen van het olifantslichaam heeft overgenomen. En wanneer wij dan makara's van de Goepta-periode aantreffen met een volmaakte olifantsslurf (afb. **304**), op dezelfde wijze gehouden als die van de bovengenoemde rankdragende olifanten van Bharhoet, dan lijkt het wel zeker, dat dit orgaan niet is een langzaam uitgegroeide krokodillenneus, maar eenvoudig een overgeplante olifantsslurf.

Een verdere, later nader te bespreken bevestiging van de juistheid dezer opvatting, is het feit, dat de voor de „krokodillenneus" typisch achterwaartse ombuiging in bepaalde ontwikkelingsrichtingen behouden is gebleven, tot in de latere (b.v. Javaanse) kunst. Ook in het gebit vindt men aanwijzingen in dezelfde richting. Bedoeld wordt hier de merkwaardige naar voren en boven buigende slagtand, die niet in de mondhoek, maar aan het einde van de oorspronkelijke krokodillen-(of dolfijnen-)tandenrij is uitgebeeld, deze laatste daardoor als het ware tot een rij kiezen maakt. Onge-

---

[58]) De olifant op afbeelding 289 (Bharhoet) draagt een Yaksha, zoals de eveneens Bharhoetse makara van afbeelding **290** een Yakshi draagt.

[59]) En vermoedelijk zelfs de stamvader van Lomas Rishi: zie de voorpoten (afb. **287**)!

[60]) Zouden de Hellenistische elementen kunnen wijzen op een geringer ouderdom van de bouwdelen waarop zij zijn aangebracht?

twijfeld hebben wij in bedoelde slagtand een overgeplante olifantsstoottand te zien, samen met de slurf overgenomen [61]).

Nog een ander type van olifant-makara kan genoemd worden, waaraan de stoottanden als bij de olifant direct uit de mondhoeken te voorschijn komen. Men vindt deze vorm misschien aan een Goepta-stuk [62]), zeker aan sommige exemplaren van de primitieve Tjamse kunst (afb. 318), welke laatste (als gevolg ener latere vermenging?) de eigenlijke makara-tanden vóór de olifantstand dragen.

De resultaten van de voorafgaande beschouwingen samenvattende, komen wij tot de stelling, dat het zonderlinge wezen uit de Hindoeïstische sierkunst, waaraan men de naam van makara geeft, reeds vóór het begin onzer jaartelling een mengproduct was (en dit vervolgens steeds meer geworden is), waarin elementen van de krokodil, van de olifant en van bepaalde Hellenistische zeediertypen, elkaar ongeveer in evenwicht houden. Naar de *vorm* kan dus van dit wezen met evenveel recht gezegd worden, dat het zijn oorsprong heeft in de olifant, als in enig Hellenistisch zeemonster, of in de krokodil.

Dat de makara naar zijn *betekenis* niet anders zijn zou dan een krokodil (VOGEL, *Makara*, blz. 275), lijkt te betwijfelen. Hetzelfde wat geldt voor de olifant — namelijk, dat de Indische beeldhouwers een zodanige vaardigheid bezaten, dat er nimmer de minste twijfel kan bestaan of zij dit dier hebben bedoeld of niet — geldt ongetwijfeld ook voor elke andere hun ter uitbeelding gegeven voorstelling en zeker voor de inheemse krokodil. Er zal toch wel niet gemakkelijk iemand gevonden kunnen worden, die geneigd is COUSENS' verklaring van het ontstaan van de visstaartige „krokodil" te onderschrijven: „De beeldhouwer had duidelijk de bedoeling de krokodil voor te stellen, maar hij was niet erg zeker op het punt van de staart, die, wanneer het dier te voorschijn kwam, doorgaans door de modder of het water sleepte en zo onzichtbaar bleef. De voorzichtigheid weerhield hem aan zijn nieuwsgierigheid te voldoen door een nader onderzoek en, aangezien het toch gedeeltelijk een waterdier was, veronderstelde hij natuurlijk, dat het een visstaart en schubben bezat, en zo beeldde hij het dan ook af" [63]).

Zelfs in de latere Javaanse beeldhouwkunst was dan ook een

---

61) Bedoelde slagtand komt reeds voor aan de bovengenoemde makara van Sanchi (afb. 292), die hierdoor, evenals door zijn poten en schedelvorm, duidelijk het „olifantsbloed" verraadt.

62) Zie de makara's beneden aan het aureool van afbeelding 38. Mogelijk is ook, dat aan deze stukken, onder invloed van een tongvoorstelling als bij de krokodil-makara (afb. 291), de tand is uitgebeeld op de plaats van de tong!

63) COUSENS, *Makara*.

krokodil een krokodil en geen makara (afb. 348), werd deze laatste als zeemonster met een zelfstandig bestaan opgevat (afb. 342). Dat wij hier niet met een plaatselijk verschijnsel te doen hebben, blijkt uit de soortgelijke voorstelling uit Indië zelf, van afbeelding 343.

Ook al zijn deze twee naar de oudste Indische opvattingen identiek geweest, dan moet dit, onder invloed van de vermenging met andere vormen, reeds vroeg anders zijn geworden. Het lijkt toch voor de hand te liggen, dat de makara in zijn fantastische zeediervormen ook niet anders dan als fantastisch waterbewoner opgevat zal zijn, die dan uiteraard in de hem toegeschreven eigenschappen en gewoonten ook aan die van de krokodil zal kunnen herinneren, evenals bepaalde onderdelen van zijn uiterlijk zulks doen ten aanzien van het krokodillenlichaam.

Blijkbaar is de makara van gemengd type niet als één vorm uit de smeltkroes gekomen, maar hebben zich, langs gedeeltelijk zeer verschillende wegen, vele uiteenlopende typen gevormd. Een nauwkeurige bestudering van de verspreiding en vervorming der vele makara-typen zal zo van groot kunsthistorisch belang kunnen zijn.

Hier hebben wij slechts enkele gevallen in nadere beschouwing te nemen. In de eerste plaats heeft, naast de (op kop en voorpoten na) geheel tot „vis" geworden makara, ook een meer krokodilachtige viervoetige vorm zich in bepaalde richtingen gehandhaafd. Deze krokodil-makara ontmoet men bijvoorbeeld in de kunst van Mathoera (afb. **293**) en aan Maha Bodhi (afb. 303). Blijkbaar leeft hij in hoofdzaak ook voort in de viervoetige makara's van de Tjaloekyaanse kunst in Dharwar, van de elfde en volgende eeuwen (afb. **60**). Maar in dit laatste type herkent men duidelijk ook andere elementen, in hoofdzaak van de olifant-makara (indien men daaronder verstaat de makara, getypeerd door naar voor opgerolde slurf en opwaarts buigende slagtanden). Deze laatste schijnt op de duur vrijwel overal te zijn doorgedrongen, zij het dan natuurlijk in uiteenlopende mengvormen.

§ 2. *Overzicht van de samenstellende elementen*

Verschillende makara-elementen hebben ongetwijfeld een bijzondere typeringswaarde. Zo vermoedelijk de *tong*, die in sommige gevallen blijkbaar van krokodilachtige origine is, in elk geval alleen in bepaalde kunstrichtingen uitgebeeld werd. Men vergelijke achtereenvolgens de afbeeldingen **291**, 315, **60** en **333**. Zeer waarschijnlijk zijn de op de spuierpijp van laatstbedoelde makara gebeeldhouwde slippen een overblijfsel van deze spitse tong, terwijl die pijp dan verder rust op een langs andere weg verkregen brede vlezige tong.

De *„halsband"* is evenzeer een belangrijk element, speciaal ook met het oog op de Javaanse kunst. Hij zou zijn oorsprong kunnen hebben in de koordachtige plooi om de hals van de krokodil-stamvader aan de poort van Lomas Rishi (afb. **287**), en schijnt slechts in bepaalde scholen gebruikelijk te zijn geweest. Als lubbenrand of ook parelsnoer ziet men hem aan de reeds genoemde makara van Sarnath (afb. 38) en de makara's van Dharwad (afb. **59**, **60**). Doorgaans ontbreekt hij.

Van groot belang voor ons is ook de *ramshoren*. Door welke stijlvermenging dit attribuut van de griffoen verkregen is, moet hier in het midden gelaten worden [64]). De enige mij bekende oudere Voor-Indische makara met horens is de reeds genoemde van Sarnath (afb. 38).

Het *oor* schijnt, ook bij de olifant-makara, bijna zonder uitzondering af te stammen van de Hellenistische kopvin, heeft doorgaans ook duidelijk de vorm daarvan behouden: een enigszins waaiervormig uitlopende platte schelp met overlangse belijning (meest min of meer opstaande zijranden). Zo bijvoorbeeld nog in de elfde-eeuwse kunst van Dharwad (afb. **60**). In bepaalde ontwikkelingsrichtingen echter schijnt reeds betrekkelijk vroeg een runderoor op steel, als dat van de griffoen, te zijn aangenomen. De reeds genoemde olifant-makara van Tjampa ten slotte (afb. **318**) heeft een zeer groot en vlezig oor, dat wel in hoofdzaak het olifantsoor weergeeft.

Het *oog* vertoont sterk typerende verschillen. In het algemeen kan men onderscheiden tussen rond- en spleetoog. Misschien kan men nog verder gaan en het spleetvormige type als krokodillen-, het ronde als dolfijnenoog betitelen [65]). Hoe dit ook zij, het later rondoog onderscheidt zich door een ronde oogbal, aan de onderzijde door de makara-wang of een smal ooglid, aan de bovenkant door een boogvormig opgetrokken huidplooi ingesloten (afb. 305, **353**). Dit rondoog schijnt voor bepaalde scholen van de Goepta-periode typerend geweest te zijn. De verschillende daarvan gevonden oudere voorbeelden althans bevinden zich alle op stukken van dat tijdperk

---

[64]) VOGEL (*Makara*) acht hem aanwezig aan de door hem afgebeelde makara van Amarawati (afb. **301**), maar schijnt zich daarmede te vergissen. Vermoedelijk hebben wij hier — gezien de lepelvormig verbrede top — met een vlezig uitgebeelde vin te maken; op een horen schijnt het ding heel weinig te lijken (zie hier ook afb. **302**). Waar genoemde schrijver ook van voorpoten gewaagt, welke aan de afgebeelde makara eveneens niet zijn te vinden, ligt het vermoeden voor de hand, dat hier een verwisseling van photo heeft plaats gehad.

[65]) Verschillende krokodilsoorten, en ook de gewone Aziatische, hebben min of meer spleetvormige ogen. Ook zijn er, die een huidplooi bezitten vlak achter de kop, welke plooi bezet is met een rij van schubben. Hierin zullen wij misschien de oorsprong van de zojuist besproken parelhalsband mogen zien.

(afb. 38, 43a, 305). Duidelijk ziet men dit oog aan het makara-rijdier van afbeelding 49. De Tjamse makara's schijnen het zonder uitzondering te hebben gedragen, ook die van de oudere kunst (afb. **316**, **318**, **320**).

Het typische latere spleetoog daartegenover doet zich voor als een gerekt eivormige, met een vlies bedekte verhevenheid. Boven op de ronding en overlangs is dit vlies gespleten en vormt daarmede de oogopening, welke nog sterk uiteenlopende typen vertoont. Voorzover de weinige beschikbare en niet steeds al te duidelijke afbeeldingen uitwijzen, schijnt het spleetoog zich vooral in het Westen (en Zuiden?) te hebben ontwikkeld. Men vindt het aan de makara's van de oude Tjaloekya-tempel in Aihole (afb. 307), in een meer samengestelde vorm aan de Tjaloekyaanse tempels van Dharwad (afb. **60**), aan de Kailasanatha-tempel van Kanchipuram in het Zuiden (afb. 79).

In het *gebit* zagen wij reeds de krokodil (of het Hellenistische zeemonster) en de olifant vertegenwoordigd. Ook het landroofdier echter is gaan bijdragen. Uit Voor-Indië is mij hiervan geen voorbeeld bekend, maar het feit, dat zowel Tjamse (afb. **95**) als Javaanse (afb. **333**, 335) makara's op bijna gelijke wijze singha-achtige slagtanden in de mondhoeken dragen (zonder dat de olifantstand ontbreekt), lijkt een duidelijke aanwijzing, dat wij hier geen onafhankelijk van elkaar ontstane mengproducten, maar eenzelfde uit het gemeenschappelijke stamland meegekregen vorm voor ons hebben.

De *slurf*, waarin wij een als regel echte olifantsslurf leerden kennen, doet zich op verschillende kenmerkende wijzen voor. In de eerste plaats moet genoemd worden de vroeger al vermelde, blijkbaar niet echte, want op een voor de olifant onnatuurlijke wijze naar achter opgerolde vorm. Ongetwijfeld hebben wij hierin de min of meer verslurfde krokodillenneus voor ons. Behalve de oud-Indische exemplaren, waaraan de krokodil met afnemende duidelijkheid spreekt (men vergelijke achtereenvolgens de afbeeldingen **287**, **290**, **292**), is mij geen Indisch voorbeeld bekend. Op Java treft men enkele exemplaren aan, die op een afstamming van deze vorm wijzen (afb. 346) [66].

In elk geval is de normale, opgeheven olifantsslurf, met min of meer naar voren opgerolde punt, de overal gewone en daardoor niet kenmerkende vorm. Er hebben zich echter enkele bijzondere typen daarvan gevormd, welke vermoedelijk wel van belang zijn vóor een

[66]) Zie hier ook de buitenwaarts geplaatste, gestyleerde maar toch nog duidelijk als zodanig herkenbare makara's van de twee kleinere hoefijzerbogen, voorts de binnenwaarts gekeerde, geheel gestyleerde „makara-slip" van de grootste boog op afbeelding **161b**.

reconstructie der afstammingsgeschiedenis van de verschillende makara-vormen. Hier worden slechts genoemd de zijwaarts opgerolde slurf, die in de daardoor gevormde lus een bloemstengel vasthoudt, en de recht opgerolde, dus in één vlak blijvende. De laatste ziet men b.v. op afbeelding **48** (Konarak), duidelijk vooral op afbeelding **316** (Tjampa). De eerste is, naar het schijnt, vooral in de Tjaloekyaanse kunst gewoon geweest (afb. **60**), wordt ook aangetroffen in Tjampa (afb. **318**).

Wij leerden reeds kennen makara-vormen met vier en met twee *poten*. De eerste zou men kunnen noemen een krokodil-, de tweede een vis-makara, aangezien daarbij achtereenvolgens krokodil- en viselementen overwegen. Dat beide in de latere kunst tevens ook olifant-makara zijn, bleek reeds, zodat wij dan ten slotte komen tot twee hoofdtypen: de krokodil-(olifant-) en de vis-(olifant-)makara. In beide zijn alle leden van het driemanschap krokodil-„vis"-olifant vertegenwoordigd, maar terwijl, praktisch gesproken, de laatste steeds eenzelfde percentage van het geheel in beslag neemt, wisselt het aandeel, dat de andere bij de verdeling van het overige toevalt.

Het is nu blijkbaar de hier bedoelde vis-makara, die vooral in het omlijstingsornament toepassing heeft gevonden. Met uitzondering van de reeds meer genoemde uit de Tjaloekyaanse kunst heb ik althans geen krokodil-makara's daarin kunnen vinden.

In die gevallen, waar de omlijstingsband in de makara-bek verdwijnt, zijn doorgaans vislichaam en -staart opgelost in een massa van golvende en krullende slippen (afb. **71**, 72). Wij zagen reeds, hoe vermoedelijk deze makara-rank ontstaan is uit een lijstversiering. Op welke wijze reeds in deze betrekking de makara een dergelijke pluimstaart kan hebben voorbereid, blijkt uit afbeelding **304**, waar de visstaart zich gedeeltelijk gesplitst en in krullen opgelost vertoont.

In de gevallen, waarin de bandaanhechting bij het achterlijf heeft plaats gevonden, zijn lichaam en staart, eveneens in de vorm ener slippenmassa, op de band afgebeeld (afb. 311; 312; **333**; **334**).

Om nu op de poten terug te komen: aan vis-makara's uit de Goepta-periode (afb. **304**) ziet men deze wel in een bijzondere houding, namelijk slap naar achter liggend. Een soortgelijke houding neemt de makara van afbeelding 311 aan. Vergelijkt men hierbij nu verder de afbeeldingen 312, **333** en **334**, dan kan men zich voorstellen, hoe misschien de Javaanse pootloze makara ontstaan is uit die met achteruit hangende poot, door een voortgezette stylering daarvan en tevens versmelting met de slippenmassa van het lichaam (wel in de hand gewerkt door stijlvermenging). Afstamming van de blijkbaar oorspronkelijk pootloze dolfijn-makara (afb. **302**) lijkt uitgesloten, omdat, zoals wij zagen, krokodil en olifant — voor-

vormen van de Javaanse makara — bij het opdoen van de visstaart minstens de voorpoten behouden zullen hebben.

Naast het zojuist beschreven type heeft zich een band-aan-staart-makara mèt voorpoten gevormd, ongetwijfeld langs een grotendeels andere weg (afb. **37a**, **65**). Deze sluit namelijk nog duidelijk aan bij de vorm met oeroude poothouding, als die van de krokodil van Lomas Rishi en het Hellenistische watermonster.

Het aan de laatste twee voorbeelden waar te nemen, van de borstzijde komende en over de makara-schouder naar achter golvende slippenornament, verder *schouderslip* te noemen, is het als laatste te noemen makara-element. Deze slip schijnt reeds betrekkelijk vroeg te zijn opgedaan; wij vinden haar tenminste aan makara's uit de Goepta-periode, ook van de tempel van Deogarh (afb. 43a, 306).

De wijze, waarop zij mogelijk verkregen is, laat zich illustreren aan enige jongere voorstellingen, welke hier natuurlijk ook slechts illustratieve waarde hebben. Men vergelijke namelijk onderling de afbeeldingen 64 (of 314), **291**, 310 en **60**, om zich te kunnen voorstellen, dat van een singha met tussen de benen doorlopende en voor de dij langs weer naar boven krullende staart, als gevolg ener stijlvermenging de staartkrul kan zijn overgegaan op een viervoetige makara; dat deze krul daarbij of daarna verdubbeld werd, ook een plaats kreeg aan de voorpoot, als vervanger van de voorpootvin van de makara (afb. **291**, 310), dus achter aan de arm; en dat in aansluiting op deze laatste ten slotte ook vormen zijn ontstaan, aan welker voorpootkrul eenzelfde verloop gegeven is als aan die van de achterpoot, dus aan de borstkant tevoorschijn komend (afb. **60**, 314).

Hoe de schouderslip nu ook verkregen werd, een feit is het, dat wij reeds aan stukken van de Goepta-periode zowel singha's (afb. **40**) als makara's ontmoeten, voorzien van dit ornament.

Een vroeger al genoemde makara van Nalanda (afb. **37a**) is van een merkwaardig vervormd type, bestaat nog slechts uit een slurf, poot, schouderslip en verkrulde staart. Wij zullen ditzelfde type ook op Java ontmoeten. Het heeft mogelijk ook een vogel onder zijn voorvormen.

Er rest ons thans een nadere beschouwing van enkele *bijvoorstellingen* welke zich ten nauwste met de makara verbonden hebben.

In de kunst van Mathoera, waarvan de bloeitijd valt in de eerste drie eeuwen onzer jaartelling en welke de invloed heeft ondergaan van de Graeco-Boeddhistische school van Gandhara, vindt men op sommige reliëfs „het motief van den makara eigenaardig uitgewerkt: in den muil van den makara bevindt zich een mannetje, soms gewapend met zwaard en schild, dat naar buiten schijnt te springen". „Ook wel ziet men een menschelijk figuurtje — blijkens de vinnen

aan weerszijden van het hoofd waarschijnlijk bedoeld als een soort meerman of triton — dat bezig schijnt den makara aan zijn tong te trekken of te sarren." De bekapping van de Amarawati-balustrade ten slotte is versierd „met een welbekend, oorspronkelijk aan de Hellenistische kunst ontleend motief, dat langs den weg van Gandhara en Mathura naar Amaravati moet zijn gekomen. Het is een bloemfestoen, dat gedragen wordt door kleine Eroten". Hier is te wijzen „op het verrassende verschijnsel, dat de kronkelende guirlande te voorschijn komt uit den muil van een makara". Men ziet „kleine menschen-figuurtjes, die zich blijkbaar beijveren om de kronkelende guirlande uit den geopenden muil van den makara te voorschijn te brengen [67]. De één houdt de kaken van het monster vaneen, de ander trekt aan het festoen, een derde heeft op den rug van het ondier plaats genomen. Waarschijnlijk zijn ook deze figuurtjes niets anders dan de kinderen der speelsche fantasie van den Indischen beeldhouwer" [68].

Het merendeel van deze omstreeks het begin onzer jaartelling plotseling opduikende vreemde voorstellingen zal ongetwijfeld te verklaren zijn als Indische „vertaling" van Hellenistische motieven; in welk geval dan het origineel en de vertaling, bij een overeenkomst tot in bijzonderheden van de uiterlijke opzet, een groot innerlijk verschil zullen vertonen, te groter, naarmate de verindisching krachtiger is geweest. Vergelijkt men bijvoorbeeld de Gandharase erotenfries van afbeelding **22** met de in het bovenstaande geschilderde van Amarawati (afb. **301**), dan ziet men, dat de krachtige mannelijke dragers van de zeer zwaar en omvangrijk geworden „guirlande" op dit laatste sierstuk, niet anders dan sterk verindischte eroten zullen zijn.

Naar bekend, treft men aan de Hellenistische sarkophagen heel vaak op het hiernamaals betrekking hebbende voorstellingen aan van groepen tritonen en nereïden, welke laatste op de eerste of ook op zeemonsters of dolfijnen gezeten zijn. Daaromheen wemelt het doorgaans van dartelende eroten, die zich ook vaak met een nereïde op eenzelfde rijdier hebben neergezet. Wanneer wij nu in het bovenbedoelde figuurtje op de makara-rug een enkelringen dragend vrouwelijk wezen herkennen, dan lijkt de veronderstelling niet ongegrond, dat wij in dit deel der voorstelling een Indische weerspiegeling voor ons zien ener op een dolfijn rijdende nereïde [69].

---

67) Opgemerkt moet worden, dat het, althans op de voorstelling van afbeelding **301**, meer de schijn heeft, alsof de guirlande in de makara-muil naar binnen wordt gewerkt. Men lette ook op de slippen onder aan de guirlande, welke bij dit slepen van de makara âf gebogen worden.

68) VOGEL, *Makara*.

69) Men vergelijke hier de vrijwel nog zuiver Hellenistische friesversierende

Ten slotte laat zich ook het spoor vinden waarlangs de, schijnbaar door een speelse fantasie in vrijheid gevormde band-in-bek-voorstelling in werkelijkheid ontstaan zal zijn. Wij behoeven slechts de voorstelling van Amarawati te vergelijken met de vroeger reeds genoemde rankdragende olifanten van Bharhoet (afb. **288**) en makara van Sanchi (afb. **292**), om in te zien, dat de door eroten gedragen guirlande met de makara in verbinding is gebracht, in getrouwe navolging van een (misschien meer oorspronkelijk) oud-Indisch motief.

Ongetwijfeld zal zich een geheel Indische verklaring vastgeknoopt kunnen hebben aan de blijkens het bovenstaande uit zo heterogene bestanddelen opgebouwde „erotenfries" van Amarawati. Gelijk ook uit VOGELs beschrijving spreekt, er is de band van een gemeenschappelijke actie gelegd tussen de nereïde met enkelringen, de volmannelijke eroten en zelfs de makara-dolfijn, in welke handeling ook de vlezige guirlande ten nauwste betrokken is. Maar deze innerlijke band is, evenals de uiterlijke, slechts ten dele nieuw. Die tussen makara en guirlande, evenzeer als die tussen zeemeermin en dolfijn, of eroten en guirlande, was reeds gegeven en — niettegenstaande de ongetwijfeld reeds gedurende langere tijd voortgeschreden verindisching van de gehele combinatie — nog vrij duidelijk naar de meer oorspronkelijke bedoeling te herkennen. Werkelijk nieuw schijnt slechts de losse „eroot" bij de „dolfijn" te zijn [70]).

In het kort, wij hebben hier voor ons een geval van sterke vermenging, van in hoofdzaak onbegrepen vreemde elementen met een enkel inheems motief, in welke vermenging slechts door de krachtige werking ener dure plicht tot navolging, de oorspronkelijke vormen veelal zo gemakkelijk terug te vinden zijn. Zonder een dergelijk krachtig conserveringsmiddel toch zou juist de vreemdheid en het onbegrepen zijn van de uitheemse bestanddelen der nieuwe eenheid — evenals de vermoedelijk daarin gelegde nieuwe betekenis — onvermijdelijk een spoedige, zo niet dadelijke, verandering tot onherkenbaar wordens toe ten gevolge hebben gehad.

Bedoelde plicht tot navolging moet men zich in zekere zin beperkt voorstellen, welke beperking duidelijk wordt aan de makara-berijdster. Deze is van een door en door Indisch type, waarvan men zich het ontstaan ongetwijfeld niet te denken heeft als een langzame, onbewuste omvorming van de zuiver Hellenistische zeemeermin. De hele voorstelling van Amarawati wil duidelijk een Indische zijn, en al ware het voorbeeld van de beeldhouwer van dit stuk

---

zeemonsters met daarop gezeten figuurtjes van de Gandhara-kunst, afgebeeld op blz. 558 van FOUCHER, *Gandhara*, dl I.

[70]) Deze eroot zou echter de verindischte Herakles kunnen vertegenwoordigen (zie verder beneden).

zuiver Hellenistisch geweest, hij zou het vreemde vrouwentype hebben kunnen laten vallen voor het eigene.

De volgroeide mannelijkheid der Amarawatische eroten, de vervanging van kinderen door mannen, zal men zich daartegenover voor een deel juist wel als vrucht ener langzame vervorming te denken hebben. De grondslag voor dit volwassen worden is reeds in de Gandhara-kunst gelegd. De eroten bijvoorbeeld van afbeelding **22** hebben al bijna geheel hun kinderlijkheid verloren, torsen in een houding van welgedane, mannelijke gespierdheid de ook hier erg massieve guirlande. En nog meer geldt dit voor de eroten op afbeelding 21.

De guirlande heeft vermoedelijk schuld aan de betrekkelijke snelheid van het tempo dezer vergroeiing. De ware aard van dit festoen was blijkbaar reeds aan de Gandharase beeldhouwers niet meer bekend, het werd door hen opgevat als een zwaar lichaam, getuige het massieve karakter dat zij er aan gaven en dat weinig past bij de kinderlijkheid van de oorspronkelijke dragers. Deze beeldhouwers hebben dus misschien telkens een voorstelling gecopiëerd, welke voor hun gevoel onevenwichtig was en, gelijk dan begrijpelijk is, bij de herhaalde weergave het evenwicht, zoals zij dit voelden, onbewust steeds meer hersteld, totdat ten slotte de dragers het voorkomen verworven hadden van opgewassen te zijn tegen hun nieuwe taak. Zo kan binnen betrekkelijk korte tijd de Hellenistische voorstelling zich naar het innerlijk geheel gewijzigd hebben tot de Gandharase van afbeelding **22**, zonder dat, naar de vorm, ook maar een enkel detail veranderd was. Vermenging met andere voorstellingen (zie afb. 21) zal dan ten slotte de vermannelijking voltooid kunnen hebben.

Het bovenstaande geeft een illustratie van de stelling onder no. 4 op bladzijde 19, dat bij stijlvermenging de geest ener voorstelling zich snel wijzigen kan, bij een zo getrouw mogelijke overname naar de vorm.

Van de erotenguirlande kan nog gezegd worden, dat zij vermoedelijk — na veelvuldige wisselwerking, naar uiterlijk zowel als naar betekenis, met andere motieven — nog voortbestaat in een voorstelling als die van het Naga-tempeltje van Panataran (KROM, *Inleiding*, III, pl. 85). Het festoen is hier dan slangenlichaam geworden, echter nog op de klassieke wijze gekronkeld en zelfs gedragen!

Een belangrijke bijvòorstelling vindt men ook in de combinatie van de vis-makara met een uit de bek daarvan tredende figuur. Door VOGEL worden daarvan twee typen afgebeeld (afb. **295**, **304**), welke vermoedelijk in afkomst verschillen. Vooral de tweede vorm is mogelijk van merkwaardige origine, want misschien een verin-

dischte voorstelling van de Jonas-redding der vroeg-Christelijke kunst. Om de mogelijkheid van deze samenhang te kunnen begrijpen, hebben wij te bedenken dat de Christelijke kunst, naar met zekerheid aangenomen wordt, in het Hellenistische Oosten is ontstaan, in de eerste plaats in Alexandrië, waar Joodse en Hellenistische voorstellingen zich reeds lang gemengd hadden, maar spoedig ook in Klein-Azië, Syrië en Palestina.

In Klein-Azië heeft men gehele sarkophagensteden gevonden, Christelijke zowel als heidense, en naar het schijnt is het ook hier geweest, dat de eerste Christelijke kerken in de tweede of derde eeuw gebouwd werden. De vormen dezer Christelijke kunst waren zuiver Hellenistisch en ook de oudste sarkophaagkunst sloot geheel aan bij de heidense, waarvan zij zich slechts naar haar inhoud, niet naar de stijl onderscheidde [71]).

Opmerkelijk is nu verder, dat de voorstellingen uit het leven van Jonas naar aantal en ouderdom onder de motieven der vroeg-Christelijke kunst de eerste plaats innemen, een plaats die haar zelfs door de Christusvoorstellingen niet betwist kan worden. Jonas mocht haast niet ontbreken! Maar wat deze Jonasvoorstellingen vooral tot een unicum maakt, is het feit, dat zij reeds in de loop van de tweede of derde eeuw een volkomen uitgegroeide cyclus vormden en dus heel vroeg ontstaan moeten zijn [72]).

Waar nu verder aangenomen wordt, dat de Ghandara-kunst in de eerste eeuwen na Christus ten sterkste beïnvloed is door de Oostelijk-Hellenistische en in het bijzonder die van Syrië en Klein-Azië [73]), is het allerminst uitgesloten, dat naast de heidens-Hellenistische ook Christelijke siermotieven hun weg naar het Oosten gevonden hebben [74]).

Het zo geliefde motief nu van Jonas' redding uit de vis was dan alleen al door zijn uiterlijke geaardheid geschikt om in het bijzonder de aandacht te trekken. Het sluit zich namelijk gemakkelijk aan bij de zee-idyllen, welke, naar wij zagen, hun invloed zo duidelijk op de Indische kunst hebben doen gelden. De „vis" was steeds een getrouwe copie van een of ander der zo gewilde typen van zeemonsters. Op de afbeeldingen 298 en **299** bijvoorbeeld ziet men achtereenvolgens een zeegriffoen en een zeedraak als zodanig optreden. Dit laatste monster zou een voorvorm kunnen zijn van de makara van afbeelding **294**.

---

[71]) WOERMANN, *Geschichte*, III, blz. 3 vv.

[72]) MITIUS, *Jonas*, blz. 9 vv.

[73]) SMITH, *History*, blz. 136.

[74]) „Men meent meerdere ontleningen te kunnen herkennen: Hellenistische elementen, Romeinse, zelfs Christelijke". Zie GRÜNWEDEL in *Buddhistische Kunst*, blz. 81.

Maar het opmerkelijkst in deze voorstelling is de wijze, waarop de „vis" Jonas uitwerpt. Wij zien namelijk Jonas — bijna steeds als jongeling, in enkele gevallen als knaap, naakt uitgebeeld — uit de opengesperde bek van het dier te voorschijn komen, zó, dat alleen zijn benen nog daarin verborgen zijn. Bij andere voorstellingen echter zijn soms alleen zijn onderbenen of voeten nog niet vrij, terwijl er ook zijn welke Jonas geven, zich vastklemmend aan een plantenstengel en naar het hem nog gedeeltelijk vasthoudend monster omkijkend [75]), of ook, als pas uitgeworpen, zittend, steunende op één arm en de ander naar het gezicht opgeheven [76]).

Bezien wij nu afbeelding **304**, dan is de neiging groot, een direct verband aan te nemen tussen dit op zichzelf zo onbegrijpelijke, met één been bijna geheel in de makara-bek verdwijnende naakte figuurtje, en Jonas, zoals wij hem bijvoorbeeld op afbeelding **299** uit zijn monstervis met makara-achtige kop te voorschijn zien komen, in bijna dezelfde lichaamshouding. De houding der handen van het Indische mannetje doet denken aan de zojuist beschreven Jonas-variatie. Ook de bekende gestyleerde z.g. naga-makara's van Midden-Java (afb. 347), of de Tjamse makara van afbeelding **318** [77]), geven in verband met het voorafgaande alle aanleiding om aan Jonas te denken.

In elk geval is de beschikking over meer Indisch en oud-Christelijk materiaal nodig, wil men in deze kwestie zekerheid kunnen krijgen. Zo kunnen wij hier ook slechts als mogelijkheid aanvoeren (naast de door VOGEL genoemde), dat de de makara in de bek „kittelende" mannetjes samenhangen met de het monster toegeworpen Jonas, die op sommige voorstellingen de verslinding zó nabij is, dat hij al „in de tanden van het ondier grijpt" [78]).

Hoe het nu met de Jonasinvloed ook staan mag, het is wel zeker, dat een voorstelling als van afbeelding **295** onder ook andere invloeden ontstaan is. Misschien zal men met succes kunnen zoeken in de richting van de Herakles-Triton-strijd, die in de Hellenistische zowel als in de Gandhara-kunst gewild was als gevelhoekversiering (afb. 300). De deelnemers aan deze strijd moeten zich aan de met de mythe onbekende voordoen als een visstaartige meerman, die door een met een knots (soms ook schild?) gewapende man meegesleurd wordt [79]). De hoekvullende visstaartige meerman kan bij

---

[75]) MITIUS, *Jonas*, blz. 56.

[76]) Dez., blz. 61.

[77]) De „Jonas" is hier drievoudig. Men ziet echter duidelijk, hoe de benen ten volle in de monsterbek verdwijnen (afb. 317).

[78]) MITIUS, *Jonas*, blz. 21.

[79]) BURGESS, en blijkbaar in navolging van hem ook FOUCHER (*Gandhara*, I, blz. 244), noemt de hier bedoelde voorstelling een pseudo-gigantomachie, hetgeen

vermenging dezer voorstelling met een meer Indische vervangen zijn door een eveneens hoekvullende vis-makara; de met één recht en één in de knie doorgebogen been trekkende, gewapende Herakles kan, misschien mede onder invloed der Jonasvoorstelling, als een in geheel dezelfde houding uit de makara-bek tredende, met knots en schild gewapende krijger zijn bijgevoegd. Deze Heraklesfiguur in de makara-bek heeft later, vermoedelijk ten gevolge ener stijlvermenging, plaats gemaakt voor een dezelfde allures aannemende singha (afb. **59**, **65**, **87**, 309), zoals blijkbaar ook de Jonasfiguur later door een singha vervangen is (afb. **334**, **341**, **344**).

§ 3. *Javaanse makara-typen*

De Javaanse makara blijkt in vier hoofdvormen onderscheiden te kunnen worden: een pootloze spleetoog-, een pootloze rondoog-, een slurf-op-poten- (alle drie van het geslacht band-aan-staart) en een band-in-bek-makara. In het volgende zullen wij enkele kenmerkende elementen van deze verschillende typen behandelen.

De *pootloze spleetoogmakara* is steeds voorzien van horen. en halsband. Bijna altijd wortelt de *horen* (afb. **334**) op eigenaardige wijze in de kop, sluit hij namelijk zodanig aan bij de eivormige verhevenheid van het oog, dat het geheel de indruk geeft van een doorlopend worstachtig lichaam met een stomp boveneinde — waarin de oogspleet — en een spits benedeneinde, de horenpunt. Deze „ooghoren" loopt in een gelijkmatige bocht vlak achter het oor om naar beneden en verder weer naar voren, langs of over de wang. De buitenste ronding is vrijwel zonder uitzondering over haar gehele lengte van een ornament voorzien, dat als een vlies met gekartelde rand het eigenlijke horenlichaam voor de helft der breedte bedekt en aan het einde nog iets verder dan de horenpunt doorloopt, deze min of meer omsluit. Het dus slechts voor de helft der breedte zichtbare, eigenlijke horenlichaam is bijna zonder uitzondering geringd.

Voorzover bekend alleen aan *Mendoet* komen naast makara's van

echter wel niet geheel juist is. Wij zouden dan toch met een slangenvoetige gigant te maken hebben, die nooit anders dan met slangenkoppen aan de uiteinden van zijn onderste ledematen wordt voorgesteld, terwijl in ons geval er slechts sprake is van het gewone dolfijnenstaarteinde, dat zijn drager tot een eveneens gewone „tweestaartige" Triton stempelt. Verder weten wij, dat de Herakles-Triton-strijd eigenlijk geen strijd is: Herakles wil Triton geen kwaad doen, slechts de vluchtende vasthouden of meesleuren (zie ROSCHER, onder Triton), en deze gehele opzet spreekt ook nog uit de hier besproken voorstelling van Gandhara: de menselijke partij houdt de andere bij hoofd en staarteinde vast en, al is de uitvoering slap, de man trekt toch duidelijk. Als „verindisching" is misschien te beschouwen het feit, dat hier Triton de knots houdt.

het beschreven type enkele exemplaren voor, die sterk afwijken. Men ziet hier een horen die niet met het oog samenhangt, maar een duidelijke afzonderlijke inplanting heeft tussen oog en oor (afb. 330). Ook is het horenlichaam onversierd en van een volkomen ander uiterlijk, als het ware samengesteld uit meerdere, tot een compact geheel samengedrukte bundels [80].

Wij vinden de eerst beschreven horen aan alle Midden-Javaanse tjandi's van de Diëng-school, de Çailendra-school en het restauratietijdperk (afb. **344**).

Ook de vlak achter de horen aansluitende *halsband* ontbreekt hier nergens, is echter van wisselend uiterlijk, namelijk parel- of lubbenhalsband. Het snoer van niet steeds gladde en ronde (zie afbeelding **231**) „parels", dat het eerstgenoemde type kenmerkt, is bijna zonder uitzondering gevat tussen twee smalle, vlakke banden (afb. **325**, **334**). Het tweede type is te beschrijven als een gladde band, die aan de van de horen afgekeerde zijde een reeks van gekartelde lubben draagt (afb. **344**). Opvallend is, dat de parelhalsband blijkbaar als enige de makara's van Diëng- en Çailendrakunst siert, terwijl hij aan de tjandi's van het restauratietijdperk plotseling vrijwel volkomen verdrongen is door de lubbenhalsband. Een uitzondering hierop geven de tjandi's van *Gedong Sanga, Ratna* (afb. 327) en *C* (afb. **121**), waaraan men een combinatie van beide typen kan vinden. Direct tegen de horen aansluitend ziet men hier een parelsnoer zonder meer, en tegen dat laatste vervolgens een volledige lubbenhalsband.

Vergelijken wij de boven beschreven horen-halsband-combinatie met de vroeger reeds genoemde van Sarnath (afb. **38**), dan valt een eigenaardig verschil op. In laatstbedoeld geval sluit de parelhalsband vast en „natuurlijk" om het halsgedeelte vlak achter de oren en buigt de tussen oog en oor ontspringende horen in losse bocht naar achter en naar beneden. Horen zowel als band zijn normaal uitgebeeld. Van de horenloze makara's van Dharwad (afb. **60**) kan hetzelfde gezegd worden ten aanzien van de band. Vergelijken wij hierbij nu de Javaanse voorstelling, dan valt op, dat de horenplaatsing er evenzeer volgens een logisch uitgevoerd plan is geschied, daardoor „natuurlijk" werkt, maar dat daartegenover de band sterk de indruk vestigt van buiten het verband met de overige elementen te vallen, een plaats gekregen te hebben daar, waar

---

80) Op het erf van de Assistent Resident van Malang ligt een makara, die ongetwijfeld nauw verwant is aan deze van *Mendoet*, o.a. ook een horen met afzonderlijke inplanting draagt (afb. 349). Dat deze vorm geen nieuwigheid is, blijkt uit het oude kapiteel van Mathoera op afbeelding 18. Het ongewone type van deze makara's (zie b.v. ook de bladslippen boven schedel en slurf) doet vermoeden, dat zij niet uit de Çailendra-tijd zijn.

eigenlijk geen plaats meer was. Hij is hier geen „halsband" meer, maar eenvoudig een los sierstuk.

Met het oog op deze bijzonderheden zou het in het geheel niet behoeven te verwonderen, wanneer ten slotte deze Javaanse makara een mengvorm mocht blijken te zijn, tot stand gebracht door een school, die slechts een gehorende vorm zonder halsband kende en deze had aan te passen bij een vreemde (al of niet gehorende) mèt halsband, zulks dan gedaan heeft door dit nieuwe element een plaats in te ruimen aan de in de horenpartij overigens onveranderd blijvende oude vorm.

Hoe de verwantschap met buitenlandse typen zal zijn, moet verder wegens gebrek aan vergelijkingsmateriaal buiten beschouwing worden gelaten. In de kunst van Tjampa schijnen zich minstens twee sterk uiteenlopende makara-typen voor te doen, waarvan er één horen en halsband mist (afb. **318**), de ander misschien een lubbenhalsband (en horen?) draagt (afb. **95**).

Het oor van de hier behandelde Javaanse makara is een gestyleerd runderoor op steel (afb. **231**, **334**, **344**), gelijk wij dat ook aan de singha zullen leren kennen. Terwijl de ooghoren bijna altijd vlak achter het oor om loopt, zien wij aan *Loemboeng* een eigenaardig geval, waarin het oor is aangebracht op het horenlichaam, ongeveer op de plaats waar de oogverdikking in de horen overgaat (afb. 131). Men zal misschien geneigd zijn, deze eigenaardige en schijnbaar op zichzelf staande afwijking voor een product te houden van des beeldhouwers fantasie. Maar de vroeger gebleken onwaarschijnlijkheid van een dergelijke originaliteit doet ons voorzichtig zijn met zo'n uitspraak. Veel waarschijnlijker hebben wij hier te doen met de invloed van een horenloze vorm, gelijk in de Tjaloekyaanse kunst van Dharwad gebruikelijk was (afb. **60**), en waarbij het oor eenzelfde plaats inneemt als de horen aan de Javaanse makara, d.w.z. bevestigd is aan de oogverdikking. Het is bijvoorbeeld zeer wel denkbaar, dat de Javaanse ooghoren zijn ontstaan te danken heeft aan de samenkoppeling van een vorm gelijk de Dharwadse, met een andere, voorzien van normaal geplaatste oren en horens. De mengvorm, die wij in de ooghoren voor ons zien, zou dan de gebruikelijke geworden kunnen zijn, de reeds genoemde van *Loemboeng* een minder gebruikelijke en later zelfs in onbruik geraakte.

Belangrijk is verder een ornament, dat wij de *oorslip* zullen noemen en dat behandeld dient te worden met een ander, de *wangkartel*. Een voorbeeld van het eerste vindt men aan de makara van afbeelding **344**. Men kan het beschrijven als een vrij samengestelde slip, die achter om de oorvoet gehangen is en zo aan boven- en benedenzijde daarvan te voorschijn komt. Aangezien de ooghoren

eveneens vlak achter het oor omloopt, heeft men de oorslip voorgesteld als gedeeltelijk bedekt ook door die horen.

De wangkartel is aan de makara's van *Baraboedoer* vertegenwoordigd (afb. 333). Hij is een enigszins maansikkelvormig, de kaakrand vanaf het oor benedenwaarts volgend ornament. In het midden van de binnenronding der sikkel bevindt zich een knopvormige verdikking (aan het genoemde voorbeeld verdubbeld).

Een met deze kartel bijna identiek ornament dragen de makara's van Dharwad (afb. **60**). Slechts de uiteenlopende plaatsing van het oor geeft hier enig verschil: de bovenpunt van de Baraboedoerse sikkel verdwijnt achter het oor, terwijl die van de Dharwadse vrij verloopt.

Ook de oorslip is in het buitenland vertegenwoordigd, met name in de kunst van Tjampa, aan een rondoog-makara. Terwijl de op dit punt onduidelijke tekening van PARMENTIER (afb. **95**) zulks doet vermoeden, geeft afbeelding **320** daaromtrent zekerheid. De makara's van de primitieve kunst op de afbeeldingen **316** en **318** bezitten bedoeld ornament echter niet.

Op Midden-Java komt de zuivere oorslip niet vaak voor aan de makara's van het derde tijdperk; wij vinden haar aan een makara van *Goenoeng Woekir* (afb. **231**), *Mendoet* (afb. 331, 332), evenals aan de tjandi's *C* (afb. **121**) en *Ratna* (afb. 327) van *Gedong Sanga*. De wangkartel is in zuivere vorm ook niet algemeen. De makara van *Semar* (afb. **107**) schijnt hem, als de Dharwadse, met vrije bovenpunt te dragen. Met deze punt achter het oor, en dus misschien onder oorslipinvloed, gelijk in het reeds genoemde geval van *Baraboedoer*, ontmoeten wij hem aan makara's van *Ardjoena* (afb. **325**), *Loemboeng* (?) (afb. 131), *Kalasan* (?) (afb. 127), *Pawon* (afb. **151**), *Sewoe* (afb. 337). Een duidelijke mengvorm tussen oorslip en wangkartel zien wij blijkbaar in het ornament van afbeelding 339. Het is geen zuivere oorslip, want de boven het oor te voorschijn komende punt ontbreekt; maar een wangkartel is het evenmin, want het wordt gevormd door een bundel samengestelde slippen, als van het benedeneinde van de oorslip. Behalve aan *Sewoe* komt deze mengvorm ook voor aan *Baraboedoer* (afb. **334**) [81]), *Mendoet* (afb. **135**).

Aan de bouwwerken van het restauratietijdperk overheerst de volledige oorslip, voor zover na te gaan, volkomen (afb. 340, **341**, **344**, 345).

Nog dient genoemd te worden een makara-vorm, waaraan beide

[81]) De oorslip van afbeelding 335 is eveneens onvolledig, alleen onder het oor afgebeeld. De slippen, die hier boven langs de oorvoet uitkomen, blijken bij nauwkeurige beschouwing verlengstuk te zijn van het ornament, dat de buitenbocht van de horen afzet.

boven besproken ornamenten geheel ontbreken. Wij vinden hem aan *Mendoet* (afb. 330), blijkbaar ook aan *Kalasan* (afb. 129). In beide gevallen wijkt ook de horen van het gewone type af.

Recapitulerende, moeten wij tot het besluit komen, dat de twee ongeveer eenzelfde rol spelende ornamenten, oorslip en wangkartel, van verschillende afkomst zijn; dat zij in de oudste bekende kunst van Midden-Java beide in zuivere vorm zijn vertegenwoordigd, de eerste aan de Çailendra-werken, de tweede misschien alleen aan de oudste bouwwerken van de Diëng-stijl. Terwijl in deze oudste kunst, naast de zuivere typen, vooral ook vele mengvormen voorkomen (gedeeltelijk dicht bij de oorslip, deels ook dicht bij de wangkartel staande), zien wij in de kunst van het vierde tijdperk een vermoedelijke alleenheerschappij van de oorslip voor ons. Ten aanzien van de banden met het buitenland kunnen wij slechts tot een vraag komen: is de oorslip ingevoerd met de Çailendra-kunst en zien wij in de wangkartel een kenmerk van een in de Pallawa-kunst gebruikte makara [82])?

De zijwaarts opgerolde *slurf*, met in de lusopening vastgehouden bloemsteel, vinden wij op Java terug. De steel is hier meestal lang, de open bloem hangt ongeveer ter hoogte van de slurfwortel, met het front recht naar voren gericht, en laat een zaadsnoerbundel midden tussen de tandenrijen afhangen (afb. **333**, **334**, 336). Een kort, uit de slurflus hangend zaadsnoer ziet men aan de makara van *Goenoeng Woekir* (afb. **231**).

Ook de in één vlak opgerolde slurf is vertegenwoordigd (afb. 330). Deze draagt in alle mij bekende gevallen eveneens een bloem met zaadsnoer, tegen de voorkant. Elk gewoon verband tussen bloem en slurf ontbreekt echter, waardoor de schijn gewekt wordt, alsof de eerste uit het slurflichaam ontspringt [83]).

Met de veronderstelling, dat het hier bedoelde slurftype oorspronkelijk niet met de bloem zal zijn samengegaan, deze pas heeft opgedaan onder invloed van de eerstbeschreven vorm, zullen wij wel niet ver van de waarheid af zijn. Een ander voorbeeld van deze vermoedelijk nieuwe combinatie geeft de makara van *Sadjiwan* op afbeelding 345.

De zijdelings zowel als de recht opgerolde slurf ontmoeten wij door de gehele Midden-Javaanse kunst heen, waarbij echter de eerstgenoemde domineert.

---

[82]) Dat de wangkartel ook in de jongere Tjaloekyaanse kunst van Dharwad voorkomt, zou een gevolg kunnen zijn van de Tamil-invloed, of ook kunnen wijzen op een aan Tamil- en Dekan-kunst van ouds gemeen zijnd bezit.

[83]) Dit komt vooral duidelijk uit op afbeelding 329, voorstellende een makara uit het museum te Batavia, welk stuk ongetwijfeld eveneens van *Mendoet* afkomstig is en zelfs het tegenstuk zijn zal van de makara op afbeelding 330.

Een derde slurfvorm is die, welke in een dierenkop (naga, kakatoe, singha) eindigt. Deze vinden wij aan tjandi *Boebrah* (Sewoe) (afb. 338), als representant van de oudste bouwwerken, en *Lara Djonggrang* (afb. **341**), vertegenwoordigend het restauratietijdperk. De bloem in de singha-bek van het laatste stuk zal een element zijn van de makara-vorm met zijdelings opgerolde slurf. In hoeverre het leeuwtje zelf van vreemde invloed getuigt, kan hier niet worden uitgemaakt [84]).

Ook deze dierenkopslurven zijn ongetwijfeld geen scheppingen van enige persoonlijke Javaanse kunstenaarsfantasie. Zo zij niet op Java ontstonden als gevolg ener vormvermenging, kan men er wel zeker van zijn, dat zij er geïmporteerd werden. Misschien vinden wij soortgelijke vormen aan de Tjaloekyaanse tempel Dodda Basappa (afb. 313).

Waar blijkens los gevonden stukken de dierenkopslurf ook op de Diëng voorkwam (afb. 326), blijven wij in het onzekere, of dit type oorspronkelijk tot de Diëng- dan wel tot de Çailendra-kunst behoord zal hebben.

De *versiering* der buitenronding van de *slurf* en van de bovenkant van de *schedel* laat kenmerkende verschillen zien. In de eerste plaats kan genoemd worden een aan beide gemeen, geheel vlak liggend ornament (afb. 335, **341**) [85]). Vermoedelijk is deze vorm vertegenwoordigd in de Diëng-kunst (afb. 109, 326), zeker in die van Çailendra- en restauratietijdperk (afb. 345).

Een opvallende versiering is de schedelspiraal, een hoog oplopend, vrijwel cirkelrond floralistisch rankornament (afb. **334**). Men treft het aan in de oudste Diëng-kunst (afb. **107**), de Çailendra-stijl (afb. **151**) en in de kunst van het vierde tijdperk (afb. **344**). De makara van *Goenoeng Woekir* (afb. **231**) is van een

---

[84]) In elk geval hebben wij geen recht deze Lara Djonggrangse makara als een bewijs van de degeneratie van de toenmalige Javaanse kunst aan te zien, alleen op grond van zijn „tot het uiterste gebrachte" „phantastische vervorming en onnatuurlijkheid" (BRANDES, *Prambanan*). Alle Voor-Indische makara's, met inbegrip van de krokodil van Lomas Rishi, zijn evenzeer phantastisch en onnatuurlijk, met hun mengsel van krokodil-, vis-, dolfijn- en olifantvormen. De gehele Indische kunst, zoals wij die kennen, wemelt van soortgelijke combinatiën, waardoor bepaalde vormen uit de omgeving waarin zij, ongestoord en daardoor op logische grondslag, uitgroeiden, plotseling zijn overgeplant in een met hun innerlijk en uiterlijk geheel strijdig milieu. Men behoeft o.a. slechts te denken aán de getrouwe nabootsingen in steen van zuivere houtconstructies, welke de Indische bouwkunst (in tijdperken van bloei!) voor een belangrijk deel beheerst hebben. Al zulk uit het verband rukken is het natuurlijk gevolg van stijlvermenging bij sterke dienstbaarheid der kunst, bij het overheersen van voorschrift en voorbeeld der traditie, en heeft, zonder meer, met decadentie niets te maken.

[85]) Dit is niet typisch voor de trapleuningversiering, getuige de makara's der afbeeldingen 332 en **344**.

soortgelijke spiraal voorzien, welke echter niet in een cirkel besloten ligt als bijvoorbeeld die van afbeelding **333**. Verwante voorstellingen vindt men in de kunst van Tjampa (afb. **318**, **320**, **95**) en in die van Dharwad (afb. **60**), terwijl de oudere Indische makara van afbeelding **304** duidelijk een voorvorm draagt van dit ornament boven de schedel.

In tegenstelling tot het Çailendrase type, dat zo in hoofdzaak het met de stamvorm nog op dezelfde grondslagen staande eindproduct is ener geleidelijke vergroeiing, geeft het genoemde voorbeeld uit de Diëng-kunst een afwijking te zien, doordat in plaats van een spiraalvormig zich oprollende rank hier een ster tot vulling van de cirkel dient. Wij mogen dit ornament dus wel beschouwen als een door vermenging ontstane wijziging van de grondvorm.

Waar de schedelspiraal aan de hier beschouwde Diëng-tempeltjes verder niet schijnt voor te komen, terwijl zij in de Çailendra-kunst in haar zuivere vorm hoogtij viert, ligt het vermoeden voor de hand, dat zij een speciaal Çailendraas ornament is.

De slurf heeft, instede van of tezamen met een vlakke versiering, ook wel een opwaarts strevend, vlammend slippenornament (afb. **231**, 330, **333**, **334**). Dit is ook in de Diëng-kunst blijkbaar goed vertegenwoordigd (afb. **107**, **121**, **325**), zodat de verspreiding in de Javaanse kunst ons in het onzekere laat omtrent zijn afkomst. Vormen als die van afbeelding **334** lijken een samenkoppeling te zijn van het vlakke en het vlammende ornament. In de kunst van Tjampa is blijkbaar het laatste gewoon (afb. **95**, **316**, **318**, **320**).

Het *gebit* is wel steeds een gemengd olifants-, krokodillen- (of dolfijnen-) en roofdiergebit. Aan de makara-bovenkaak van afbeelding **333** bijvoorbeeld zien wij duidelijk, van boven naar beneden, de olifantsstoottand, drie door kiezen vervangen „krokodillentanden" en dan, in de mondhoek, de roofdierhoektand. In de benedenkaak staat tegenover deze laatste eveneens een hoektand, terwijl deze kaak verder bezet is met een regelmatige rij van eveneens als kiezen uitgebeelde snijtanden.

Verder alleen het gebit in de bovenkaak beschouwende, merken wij op, dat het aantal kiezen in Diëng- en Çailendra-kunst variëert tussen drie en vier, terwijl het in die van het vierde tijdperk ook wel veel groter is (afb. **344**, 345). Het zou kunnen zijn, dat wij in dit laatste geval met een verdubbeling te maken hebben. Ook de vorm der kiezen is van belang. Er komt zowel een echte maalkies voor als een kegelvormige (dus meer het oude type, van krokodil of dolfijn, naderende). Van deze laatste vinden wij voorbeelden aan *Loemboeng* (?) (afb. 131), *Kalasan* (afb. 127), *Sewoe* (afb. 338) en ook *Lara Djonggrang* (afb. **341**); voor zover na te gaan niet in de Diëng-kunst.

De pootloze rondoog-makara is blijkbaar vreemd aan Diëng- en Çailendra-kunst. Aan tjandi *Pringapoes* echter verschijnt naast een makara met wijd spleetoog er ook een met een geheel rond oog, maar overigens de kenmerken van de spleetoog-makara (afb. **180**). Aan *Lara Djonggrang* is blijkbaar de spleetoog volkomen alleenheerser.

Richten wij nu weer de blik naar het Oost-Java van de laatste periode, dan blijkt de daar niet in het omlijstingsornament, maar vooral als spuier gebruikte makara, van een zuiver rondoogtype te zijn (afb. **353**).

Deze rondoog-makara onderscheidt zich steeds door het gemis van de *halsband*. Een *horen* schijnt veelal bij de opzet te behoren, soms misschien ook niet (afb. 355). Hoe men zich de inplanting gedacht heeft, is niet duidelijk, aangezien de plaats daarvoor door een zware krullenmassa bedekt is.

Het *oor* is blijkbaar een sterk gestyleerd onsymetrisch runderoor, dat niet op een steel staat als dat van de spleetoog-makara. De naar voor gerichte rand is omgestulpt en in het omgebogen gedeelte over de gehele lengte gekarteld; de zeer spitse oorpunt buigt voorover; de naar achter gekeerde oorrand verloopt geheel vlak, is sterk verbreed en gekarteld [86]).

Een *wangornament*, als beschreven aan de spleetoog-makara, ontbreekt doorgaans geheel; in een enkel geval echter ziet men kleine krullen ontspringen langs de binnenlijn van de horen (afb. 352).

De *slurf* is steeds in één vlak en naar voren opgerold, draagt een ornamentkam van dikke krullen.

Het *gebit* is in hoofdopzet gelijk aan dat van de Çailendrase spleetoog-makara, alle tanden en kiezen echter zijn min of meer gestyleerd en met drie punten uitgebeeld, waarvan de middelste de langste is en zeer lang bij de stoottand. Het aantal kiezen bedraagt als regel blijkbaar drie.

Behalve het grote, ronde, door een vlezig en naar weerszijden sterk verlengd bovenlid overwelfde *oog*, is voor deze makara ook typerend het reeds genoemde *ornament* van dikke krullen, waarmede *schedel* en *slurf* bedekt zijn. Aan deze krullen is gewoonlijk een voet te onderscheiden en een stel van meest drie uitlopers, welke overlangs belijnd, kort en vlezig zijn en de dikke ineengedrongen spiralen vormen, waaraan dit „dikkrulornament" zijn eigenaardig uiterlijk te danken heeft.

De *liprand* van deze rondoog-makara is als regel afgezet met een ornament van vrij lange slippen (afb. **353**).

---

86) Over dit waaieroor zie verder blz. 203 v.

De *slurf-op-poten-makara* speelt een niet onbelangrijke rol in de vroeg Midden-Javaanse kunst. In die van het vierde tijdperk schijnt hij in onbruik te zijn geraakt. Hij is althans niet te vinden op de in zo ruime mate ter beschikking staande detailphoto's van *Lara Djonggrang*. Aan de bouwwerken der Çailendra-eeuw ontbreekt hij niet vaak, overheerst zelfs dikwijls in de nistorana. Zo aan *Pawon* (afb. 151a), *Sewoe* (afb. **157**). Aan *Baraboedoer* ziet men hem toegepast in de boog op pilasters als paneelomlijsting (afb. 333a). Zeer vaak dient hij als achterstuk van de omlijstingsmakara (afb. **334**). De tjandi's *Poentadewa* en *Gatotkatja* kennen hem in het nisbaldakijn (afb. 111, **106b**) en evenzo tjandi *Ratna* van Gedong Sanga (afb. **328**).

Gelijk reeds vroeger opgemerkt, onderscheidt deze makara zich, behalve door het behoud van de voorpoten, ook door het bezit van de schouderslip. Bezien wij het Javaanse type van afbeelding **328** nader, dan blijkt het verschil met de Indische vorm (afb. **37a**) in hoofdzaak te liggen in een stylering van de slurf en een uitbeelding van het vlammend ornament daarop. In het laatste herkennen wij echter gemakkelijk een (op Java?) van de pootloze makara overgenomen element. Men vergelijke met de makara van afbeelding **328** slechts die van tjandi *Gedong Sanga C* (afb. **121**). Niet zelden valt een achterwaartse buiging van de (gestyleerde) slurf waar te nemen (afb. **157**).

De Javaanse *band-in-bek-makara* werd reeds vroeger beschreven (blz. 41). Hij speelt, gelijk wij zagen, een heel bescheiden rol.

§ 4. *Banden met buiten*

Overgaande naar de kunst buiten Java, treffen wij in de eerste plaats in Djambi enige zeer merkwaardige makara's aan. Een stel van vier blijkbaar bijeen behorende stukken vooral is van belang, doordat één ervan gedateerd is op 1064 A.D. Deze makara's nu (zie afb. 324) zijn ten nauwste verwant aan de Oost-Javaanse rondoog; zó nauw, dat men haast geneigd is aan te nemen, dat zij uit dezelfde werkplaats afkomstig zijn als bijvoorbeeld het Javaanse stuk van afbeelding **353**. Bij nadere beschouwing blijken er enkele belangrijke verschilpunten te zijn en wel doordat een paar van de Djambische exemplaren de oorslip dragen (afb. 321), maar vooral doordat één ervan spleetogig is (afb. 323).

Enkele van de reeds vroeger genoemde Tjamse grootoog-makara's (afb. **316**, **320**), schijnen eveneens verwant aan de Oost-Javaanse, maar dan niet zo nauw als de Djambische. In de bouw en de plaatsing van het oog o.a. komt de overeenkomst uit. Verder vertoont het exemplaar van afbeelding **320** een liprand- en slurfver-

siering, en vooral ook een oogvorm, welke sterk aan de Oost-Javaanse herinneren. Het overigens afwijkende type van afbeelding **318** draagt boven het oog een krulornament, dat dicht bij de Oost-Javaanse dikke krul schijnt te staan. Daartegenover hebben de makara's van de afbeeldingen **95** en **316**, afgezien van hun ronde oog en de liprandversiering van de laatste, een slurfornament en een oor, dat denken doet aan de overeenkomstige elementen van sommige Javaanse spleetoog-makara's. De gelijkenis met deze laatste gaat bij de makara van afbeelding **95** nog verder, door het vermoedelijk bezit van een halsband en een oorslip, maar vooral ook door de van zijn in één vlak opgerolde slurf afhangende bloem. Dat de zijwaarts opgerolde slurf met uit de lus hangende bloem in de Tjamse kunst eveneens geen onbekende was, bleek ons reeds door het exemplaar van afbeelding **318**.

En zo wordt het waarschijnlijk, dat wij in de verschillende boven beschreven makara's dezer kunst mengtypen voor ons hebben, in hoofdzaak [87]) tussen enerzijds een rondogige makara zonder horen(?) en halsband, met recht opgerolde slurf, een dikkrulversiering op schedel (en slurf?), een liprandkartel, een steelloos runderoor met voor een omgestulpte en achter een vlakke gekartelde rand; en anderzijds een makara (rondoog?) met zijdelings opgerolde bloemdragende slurf, halsband, oorslip en runderoor op steel, met naar beide zijden min of meer omgestulpte randen.

§ 5. *Slotsom*

De geschiedenis wijst, naar ons bleek, op een tweezijdigheid van de Midden-Javaanse kunst der Çailendra-periode. De ene zijde zou vermoedelijk in hoofdzaak een Pallawa-, de andere een Noord- (of ook West-?) Indisch karakter hebben. De niet Pallawase elementen zouden met de Çailendra-invloed op Java zijn gekomen, terwijl soortgelijke vormen omstreeks dezelfde tijd ook Tjampa kunnen hebben bereikt.

Ons onderzoek van het omlijstingsornament als geheel leverde feiten op, welke een gang van zaken als de zojuist beschrevene schijnen te bevestigen (zie blz. 68). Naast enkele elementen, die een opmerkelijke overeenkomst vertonen met Pallawase van de zevende eeuw, ontmoetten wij er een overvloed, welke meer of minder duidelijk (in twee onderscheiden groepen) naar het Noordelijke (ook Westelijke?) Voor-Indië wijzen. In de kunst van Tjampa zagen wij nauw verwante vormen een overheersende rol spelen.

---

87) Dat er ook een makara-type met veel „olifantsbloed" meegedaan kan hebben, blijkt uit de stukken van de afbeeldingen **318** en 319.

De Javaanse kunstgeschiedenis komt verder tot de vaststelling van een niet wezenlijk verschil tussen de bouwkunst van de Çailendra-eeuw en het daarop volgende restauratietijdvak, een verschil, dat slechts voort zou komen uit een verdere ontwikkeling op overigens geheel dezelfde blijvende grondslagen (en bovendien misschien uit een gewijzigde verhouding tussen het „percentage" der toegepaste Çailendra- en Diëng-elementen, waaruit die grondslagen waren samengesteld). In hoofdzaak op gelijke wijze — namelijk door een verder gaande veschuiving in de grondslagen en een (thans zeer langdurige) verdere vormontwikkeling — zou ten slotte uit de Javaanse kunst van de tiende eeuw de Oost-Javaanse van het laatste tijdvak zijn voortgekomen.

De feiten, waartoe ons onderzoek van de omlijsting tot dusver leidde, bleken met een dergelijke gang van zaken niet in overeenstemming. Wij zagen met tjandi *Pringapoes* een geheel vreemd element in het Midden-Javaanse omlijstingsornament komen en daarin gedurende het restauratietijdperk blijven optreden. Een element, dat nauw verwant scheen aan het, in de grond van het oud Midden-Javaanse verschillende, omlijstingsornament der Oost-Javaanse bloeiperiode en dat eveneens vertegenwoordigd bleek in de Tjamse bouwkunst.

Overzien wij thans, in verband met dit alles, de resultaten waartoe het onderzoek van de makara ons bracht. Deze bevestigen gedeeltelijk weer de tegenstelling Noord- (West-?) en Zuid-Indisch, welke in zijn oudste Javaanse vormen tot uiting komt. Vooral de band-in-bek- en de slurf-op-poten-makara geven hier houvast. De overige vormen minder, door het ontbreken van Indisch vergelijkingsmateriaal. De oudste makara van Tjampa echter is voor ons belangrijk en geeft misschien aanwijzingen, welke een diepergaande beoordeling mogelijk maken van zijn ongeveer gelijktijdige Javaanse collega. Alvorens hierop verder in te gaan, zullen wij ons eerst tot Java blijven beperken.

Het is weer *Pringapoes,* dat inzet met een tot dusver niet aangetroffen element (in verbinding gebracht met de van ouds gebruikelijke), namelijk het ronde oog. En weer is het 't Oost-Java van de laatste periode, waar eenzelfde element blijkt thuis te behoren aan een rondoog-makara van geheel on-Midden-Javaans type.

In het Djambische blijken ten nauwste aan de Oost-Javaanse rondoog verwante makara's voor te komen, vervaardigd in het jaar 1064. Hebben wij hier te doen met een daar tot dusver inheemse vorm, die bijvoorbeeld in de jaren tussen 1007 en 1035 op Java is ingevoerd; of is het, omgekeerd, een oorspronkelijk Oost-Javaanse makara, welke, bijvoorbeeld tussen 990 en 1007, op Sumatra kwam; of, ten slotte, is deze rondoog-makara een zowel in Oost-Java als

Djambi buiten rechtstreeks onderling verband bestaand hebbende vorm?

Het ronde oog van *Pringapoes* lijkt er al dadelijk een (overigens niet geheel zekere) [88]) aanwijzing voor, dat een voorvorm van de latere Oost-Javaanse rondoog-makara bij het begin der laatste Midden-Javaanse periode reeds in het Oosten van het eiland gebruikelijk was.

De buitengewoon nauwe overeenkomst tussen verschillende van de Djambische makara's met die van tjandi *Tikoes* is voorts wel een bewijs, dat wij hier niet te doen kunnen hebben met twee door een eeuwenlang gescheiden bestaan uit eenzelfde grondvorm zich ontwikkeld hebbende typen. En zo blijft wel als enige waarschijnlijke oplossing over, dat onze Djambische rondoog-makara's van zuiver of bijna zuiver Javaans bloed zijn, m.a.w. aan een onmiddellijke of iets vroegere, maar nog krachtig nawerkende Javaanse invloed hun ontstaan te danken zullen hebben. De onmiskenbare spleetoog-elementen (oorslip, spleetoog) kunnen eveneens uit de Javaanse erfenis, maar ook op Sumatra verkregen zijn. Het aannemelijkst is misschien wel, dat bedoelde Javaanse invloed verband zal houden met de Sumatra-expeditie van het einde der tiende eeuw.

Onder de oudste overblijfselen van de kunst van Tjampa hebben wij rondoog-makara's aangetroffen met elementen, welke aan de Oost-Javaanse, en andere, welke aan bepaalde Midden-Javaanse vormen sterk herinneren.

Waar nu ook het typische Oost-Javaanse omlijstingsornament door bepaalde elementen in het Tjamse vertegenwoordigd scheen, naast in hoofdzaak elementen van de singha-makara-boog op pilasters, is de veronderstelling niet ongegrond, dat èn een (makaraloze) tempellichaamomlijsting, èn een rondoog-makara eigen waren aan zowel de oud-Tjamse als de oud-Oost-Javaanse bouwkunst.

Wanneer wij van de juistheid van deze veronderstelling uitgaan en tevens van die andere, dat er omstreeks de zevende eeuw invoer van een bepaalde bouwkunst heeft plaats gehad in Tjampa en, misschien wat later, als Çailendra-kunst ook in Midden-Java, dan komen verschillende eigenaardigheden van de Tjamse zowel als de Javaanse makara in een meer helder licht te staan.

Op andere gronden kwamen wij reeds tot het vermoeden, dat de

---

[88]) Later (blz. 116 e.v.) zal blijken, dat de kunst van het restauratietijdperk nieuwe elementen uit twee geheel verschillende vormgroepen ontvangen moet hebben: de reeds besproken Oost-Javaanse tempelstijl en voorts een ook aan Oost-Java vreemde groep, waarmee o.a. de vroeger al genoemde rondoog-makara van Tjandimau (afb. 305) nauw verwant zal zijn. De mogelijkheid bestaat dus, dat de rondoog-makara van *Pringapoes* uit de zo te noemen Tjandimau-stijl is overgenomen.

aan de Oost-Javaanse rondoog niet gebruikelijke oorslip een element van de Çailendra-kunst zou kunnen zijn. Wanneer wij deze slip nu ook aan Tjamse makara's ontdekken, wint dit vermoeden aan kracht. Een liprandversiering is vreemd aan de oud-Midden-Javaanse makara, zal dit ook geweest zijn aan de daarmede verwante Tjamse *omlijstings*-makara; en wanneer wij deze in bepaalde gevallen met een dergelijk ornament zien prijken, wijst dit wel op kruising met de meer oorspronkelijk Tjamse rondoog-makara. Het bezit van een langs de slurf afhangende bloem, een zijdelings opgerolde slurf, een oor op steel, een halsband, zullen evenzovele bewijzen zijn, dat enige makara niet afkomstig zijn kan uit de Tjamse „oertijd", d.w.z. de tijd vóór bovenbedoelde zevende-eeuwse invasie van nieuwe vormen.

Om het bovenstaande nog eens in het kort samen te vatten: de tot nu toe gevonden vormverhoudingen hebben het vermoeden gevestigd, dat er in Oost-Java, op zijn laatst in de eerste helft van de negende eeuw, reeds een zeer van de Midden-Javaanse afwijkende Hindoeïstische bouwkunst zal hebben bestaan, welke daartegenover verwant geweest zal zijn aan de voor zover bekend oudste bouwkunst van Tjampa. Deze oudste Tjamse bouwstijl moet dan zijn voorafgegaan aan de door PARMENTIER „primitief" of „kubistisch" genoemde kunst, in welke laatste de omstreeks de zevende eeuw ingevoerde singha-makara-boog-kunst de hoofdrol speelt, dezelfde, welke ook aan de Java-Çailendra-stijl haar voornaamste vormen geschonken heeft.

De voorzover bekend oudste Midden- en Oost-Javaanse kunst ten slotte, met haar misschien in hoofdzaak Pallawaas karakter, moet dan een geheel andere geweest zijn dan de bovenbedoelde oud-Oost-Javaanse en Tjamse kunst.

VIERDE HOOFDSTUK

DE MONSTERKOP IN HET OMLIJSTINGS-ORNAMENT VAN DE HINDOE-JAVAANSE GEWIJDE BOUWKUNST

EERSTE AFDELING

DE MONSTERKOP ALS GEHEEL

§ 1. *Buitenlandse vormen*

a. *De onderkaakloze kop.* Wij zagen in de kunst van het derde Midden-Javaanse tijdperk een onderkaakloze monsterkop optreden als onderdeel van een zogenaamde singha-makara-boog, en voerden de afkomst daarvan op tot lijstversierende koppen als die van Mahabodhi (afb. 29, **30**), langs een lijn, welke ongeveer wordt aangegeven door de voorstellingen van de afbeeldingen **48**, **37a**, **59** en **60** (zie blz. 49).

Het valt nu verder gemakkelijk te bewijzen, hoe de koppen van Mahabodhi in de leeuwenkopspuiers van de oude Griekse dakgootlijst hun oorsprong vinden. Aan de Gandharase stoepa van afbeelding **23** toch is de op zuilen rustende architraaf van de in hoofdzaak Hellenistische onderbouw, voorzien van een rij leeuwenkoppen, die zonder meer aansluit bij bedoelde gootlijstversiering, welke reeds sedert de Jonische renaissance in de Griekse kunst gebruikelijk is geweest (afb. **5**).

Oorspronkelijk deed de leeuwenkop hierbij uitsluitend dienst als spuier, zodat elke rij vlakke daktegels zijn spuierkop had. Vervolgens ging men het aantal leeuwenkoppen vermeerderen, waardoor deze gedeeltelijk een slechts decoratieve rol te spelen kregen [1]). Aangezien de rijen holle daktegels later doorgaans afgesloten werden door op de gootlijst geplaatste palmetvormige antefixa, zal men dus vaak een sima-versiering gehad hebben, waarin kleine groepen van koppen telkens door een antefix gescheiden werden. De floralistische lijstversiering, welke de koppen vaak met elkaar verbindt, bestaat wel uit ranken, die aan beide zijden uit de leeuwenkop ontspruiten, zich in een spiraal benedenwaarts en naar de kop terug buigen, om tevens, op het punt waar de binnenwaartse buiging

[1]) SCHEDE, *Traufleistenornament.*

begint, een spiraal met tegengestelde winding naar buiten uit te zenden (afb. **2**).

Een merkwaardig bewijs van het feit, dat de zojuist beschreven Griekse leeuwenkopversiering in de Indische kunst is overgegaan, en, niettegenstaande haar toepassing in geheel vreemde omgeving gedurende meer dan tien eeuwen, de oude vormen soms tot in bijzonderheden bewaard heeft, vinden wij op Java aan tjandi *Singasari*. De kroonlijst van deze tempel is voorzien van een versiering in laag reliëf (afb. **250**), die bestaat uit groepen van drie koppen en face, welke onderling gescheiden zijn door een slippenornament. Tussen deze groepen heeft men bovendien een palmetvormig sierstuk uitgebeeld; en hiermede is dan een geheel gevormd, waarin wij duidelijk de zojuist beschreven sima-versiering terug vinden. Opmerkelijk is al dadelijk, dat in *Singasari* speciaal de kroonlijst deze koppenversiering draagt. Maar dan vinden wij er verder terug de groepsgewijze vereniging met — antefixgelijk boven de lijst uitstekende — palmetvormige tussenstukken. Verder herinnert het ook hier floralistische verbindingsornament tussen de koppen, ofschoon ongetwijfeld beïnvloed door geheel andere voorstellingen, in zijn algemeen verloop nog sterk aan dat van de boven beschreven Griekse sima [2]). Zelfs in de coiffure van de Singasarische „leeuwen" is gelijkenis te vinden met de gestyleerde, het gelaat omlijstende krullen van vele oud-Griekse stukken (afb. **1** en **2**).

De zojuist besproken lijstversierende kop van *Singasari* was, evenals die van de afbeeldingen **23** en **2**, een leeuwenkop. Nu waren echter reeds in de vroeg-Hellenistische kunst naast de leeuwenkop nog andere koppen als spuier gebruikelijk, waaronder ook de gehorende kop van de leeuwgriffoen (afb. **5**) [3]). En het is juist deze laatste, die in de Indische sierkunst een overwegende rol is gaan spelen. Zo vinden wij hem terug aan Mahabodhi (afb. 29, **30**) en, voor zover bekend zonder uitzondering, ook in alle typen van omlijstingsornament waarvan het monsterkopmotief deel uitmaakt (zie achtereenvolgens de afbeeldingen **37a**, **40**, **48**, **59**, **95**, **157**, **198**, **238**).

Wanneer men het gebouwtje van afbeelding **23** nader bekijkt, blijkt de leeuwenkop niet slechts de lijsten van alle verdiepingen te bezetten, maar ook in het kapiteel der zuilen te zijn aangebracht.

Het behoeft daarom geenszins te verwonderen, wanneer wij deze kop in de latere kunst zien optreden als lijst- (afb. 306) of kapiteelversiering (afb. 32) in het algemeen.

Een meer oorspronkelijk Indisch dakrand- of lijstornament, dat

---

[2]) Zie hier ook het bladornament van SCHEDE, afb. 69.

[3]) Naar bekend een gehorende leeuw. Diens kop is, als zelfstandig sierstuk, ook in de latere Europese sierkunst nog met voorliefde toegepast (afb. **3**).

vermoedelijk zijn oorsprong heeft in gewone venstervoorstellingen als de reeds genoemde van Bharhoet (afb. 12a), ziet men op afbeelding 32. Niets is aannemelijker dan de mogelijkheid van een kruising tussen de Hellenistische leeuwenkoplijst en deze Indische lijst van hoefijzerbogen met ingesloten kop, bijvoorbeeld op zodanige wijze, dat het menselijk gelaat der laatste voorstelling, bij behoud van de omlijsting, vervangen wordt door een leeuwenkop. Men vindt dergelijke kruisingen dan ook reeds in de Goepta-kunst (afb. **39**).

Dat wij in al deze gevallen met griffoen- of leeuwenkoppen te doen hebben, blijkt, ook waar het type min of meer vermonsterd is, uit verschillende kenmerkende attributen. De leeuw-griffoen wordt natuurlijk in de eerste plaats getypeerd door zijn horens, vaak ook door een daartussen geplaatste gladde kam, of door gesteelde runderoren. Ook het driepuntig ornament boven de neuswortel is ongetwijfeld een erfstuk van de leeuwgriffoen, naar de vorm misschien ontstaan uit gestyleerde haarlokken tussen de horens [4]. Kenmerkend voor beide vormen is de later in bijzonderheden te bespreken leeuwenlip, met zijn groef onder de neus en de aan weerszijden daarvan opbollende liphelften. Deze lip heeft vaak min of meer het uiterlijk van een snor. Ook dit is ongetwijfeld een Hellenistisch verschijnsel en geen Indische vervorming van de leeuwenkop, gelijk blijken kan bij een beschouwing van de afbeeldingen **1**, **2** en **3**. Ten slotte moet nog genoemd worden de naar weerszijden uit de bek hangende band, die, gelijk reeds vroeger werd besproken, o.a. tot makara-slip kan zijn geworden.

b. *Vormen met onderkaak*. Bij bespreking van het omlijstingsornament der Midden-Javaanse restauratieperiode, werd reeds terloops de aandacht gevestigd op het bestaan van ook een heel ander type omlijstingsmonsterkop dan het tot dusver behandelde. Naast een volle, met de onderkaak op een plaat rustende kop, bleek deze vorm langs de wangen neergaande armen te hebben, met naar binnen gekeerde, op diezelfde plaat steunende klauwen (afb. **180**, **189**). Nog een tweede type kop met onderkaak vindt men echter, speciaal op Oost-Java, dat zich wel in hoofdzaak van het eerste onderscheidt door de voorstelling van vlak naast de kop met de palmen naar voren *op*gehouden klauwen (afb. 276) of handen (278), bij ontbrekende schouders en armen [5]. Om deze vorm in

---

[4]) Later zal bedoeld ornament nader behandeld worden. Hier kan worden volstaan met een verwijzing naar afbeelding **3**, waarop men een Haagse leeuwgriffoenkop kan zien, ongetwijfeld naar zuiver antiek model, met eenzelfde drielub boven de neuswortel, als de Indische van afbeelding **30** bezit.

[5]) Behoort ook de kop van afbeelding **262** tot deze groep? Wat hier een schouder lijkt, is in feite wel een deel van het slangenlichaam.

zijn mogelijke opbouw te begrijpen, vergelijke men onderling de Tjamse leeuwvoorstelling van afbeelding **101**, de Oost-Javaanse Kirtimoekha van afbeelding 283 en de zoëven gegeven voorbeelden van eveneens Oost-Javaanse omlijstingskoppen. De grote overeenkomst tussen deze verschillende stukken ligt vooral in de wijze, waarop de (ook bij de leeuw menselijke) hand omhoog gehouden wordt. Vergelijkt men hiermede nu vervolgens het Palembangse leeuwtje van afbeelding 104, een losse omlijstingskop uit de Kedoe (afb. 202) en ten slotte de *Lara Djonggrang*-kop van afbeelding 191 of **197**, dan ziet men ook in deze laatste de aan de vorige verwante vormen.

Buiten Java is slechts in de kunst van het oude Tjampa [6]) een volle omlijstingskop met enige zekerheid aan te wijzen (afb. **99**, **100**). Deze exemplaren worden gerekend tot de oudste van de aldaar overgebleven tempelfragmenten. In hoeverre daarbij ook een pootvoorstelling heeft behoord, is op grond van de photo's alleen niet uit te maken. Men zou zeggen, dat zij òf pootloos zijn geweest òf wel in een zô los verband met de pootvoorstelling hebben gestaan, dat deze laatste er gemakkelijk van te scheiden was.

Ook uit het Indische stamland echter zijn gelukkig verwante vormen in afbeelding beschikbaar. In de eerste plaats dient genoemd te worden een gedeeltelijk ten nauwste aan het Javaanse type met neergaande poten verwante kop als pilaarversiering uit de Goeptatijd (afb. **40**). Deze kop bezit elementen, als de klauw en de schouderslip, welke bijna identiek zijn met de overeenkomstige Javaanse (afb. **189**, **198**).

Verder kan gewezen worden op de eveneens tot de Goepta-stijl gerekende kop van afbeelding 58, die dient tot kapiteelbekroning en, hoewel van een afwijkend type, met zijn afhangende klauwen toch op gelijke grondslagen gebouwd is als de tevoren genoemde.

Beide pilaarversierende, wel sterk gemengde vormen zijn in de hoofdlijn waarschijnlijk af te leiden van de oud-Perzische kapiteelbekronende en eveneens met voorlichaam en -poten uitgebeelde leeuwgriffoen.

Nog een andere, voor ons belangrijke moederlandse vorm moet worden genoemd, namelijk de op overeenkomstige wijze, maar met opgeheven klauwen voorgestelde, in lange rijen of ook in meer op zichzelf staande stukken, als lijstversiering toegepaste singha (afb. 73, 78). Het lijkt wel zeker, dat deze zo vreemde voorstelling haar oorsprong heeft in een evenzeer in rijen dragende leeuw als de

---

[6]) In de Khmer-kunst zien wij (blijkbaar in een singha-makara-rank, welke zich niet met enige boog heeft samengedaan!) een volle kop met afhangende poten gebruikelijk (afb. 83).

Gandharase (van origine Perzische?) van afbeelding **25**. De schijnbaar zinloze eerstgenoemde vorm, waarbij de benauwende draagvoorstelling sterk is verflauwd, wordt door de laatste volkomen duidelijk en is een aardig bewijs voor de trouw, waarmede ook het onbegrepene in een kunst als de Hindoeïstische wordt overgeleverd.

De vervanging der normaal op het steunvlak rustende voorpoten door opgeheven klauwen is wel het gevolg ener stijlvermenging. Mogelijk is bijvoorbeeld, dat de bekende, ongeveer een gelijke rol spelende, maar met omhoog gehouden armen dragende menselijke figuren (atlanten) hierbij betrokken zijn. Reeds aan Amarawati vindt men de in rijen dragende singha met de poten omhoog toegepast en dan al in een merkwaardig verworden vorm.

Opmerkelijk is het uit de boven aangehaalde voorbeelden blijkende feit, dat de hier besproken leeuwenlijst in de middeleeuwse kunst niet slechts boven de tempelvoet, maar ook boven de kroonlijst van het tempellichaam (eigenlijk aan de voet der volgende verdieping) voorkomt.

Hiermede zien wij twee naar uiterlijk en herkomst sterk verschillende leeuwvoorstellingen, namelijk het onderkaakloze leeuwengelaat (afb. **23**) en de volle kop met klauwen, ten slotte aan tempellijst zowel als -zuil en -pilaar een geheel overeenkomstige rol spelen. Waarschijnlijk hebben deze vormen zich in bepaalde richtingen onafhankelijk van elkaar ontwikkeld; zeker is het, dat zij in andere (b.v. op Java) tot vereniging zijn gekomen. Dat zij reeds in het stamland naast elkaar in dezelfde school zijn toegepast, bewijzen de zuilen van afbeelding 58, die zowel de volle als de onderkaakloze kop in hun ornament vertegenwoordigd zien.

Hoe nu verder deze volle kop met klauwen in het omlijstingsornament gekomen is, laat zich aan de hand van het schaarse materiaal slechts gissen [7]). Alleen kan wel met zekerheid worden aangenomen, dat een stijlvermenging daartoe de stoot gegeven zal hebben. Hoe dit echter ook zij, het feit zelf dier overname staat vast.

In de laat-Midden-Javaanse en de Oost-Javaanse kunst is be-

---

7) Mogelijk is b.v., dat in enige kunstrichting gebruikelijk was een inspringende lijst boven de kroonlijst, met een versiering van volle koppen als de hier bedoelde, zodanig verdeeld, dat o.a. juist boven de tempeldoorgang zulk een kop was uitgebeeld. Bij overname van elementen uit deze door een andere kunstrichting kan dan die kop opgevat zijn als behorende bij de tempelingang. Wanneer nu de kunst van de overnemers een zodanig samengesteld kroonlijstenstel had, dat eenvoudige inpassing van de over te nemen kop niet wel mogelijk was, dan kan men zich voorstellen, dat die kop met — in verkleind formaat — het geheel van de hem dragende bouwdelen (d.w.z. een verkleind tempellichaam tot en met de kroonlijst) als doorgangsomlijsting is overgenomen. Hier ziet men ook een andere weg, waarlangs de omlijstingskop met opgeheven klauwen ontstaan kan zijn.

doelde kop vooral met deze bestemming aangewend, en hetzelfde moeten wij wel aannemen van de oudste Tjamse kunst. De vele door PARMENTIER (*Monuments Cams*) weergegeven tempels toch van de latere („primitieve" zowel als „kubistische") kunst, hebben zonder uitzondering de onderkaakloze kop met makara-boog in hun omlijstingen, terwijl de boven besproken koppen met onderkaak alle uit de zevende eeuw schijnen te stammen. Zoals het detailonderzoek waarschijnlijk zal maken, zijn deze Tjamse volle koppen door bepaalde elementen nauw verwant aan het hogerop beschreven Oost-Javaanse type.

De pilaarversierende kop van Tjandimau (afb. **40**), evenals de volle omlijstingskoppen van Java en Tjampa, zijn voorzien van griffoenhorens en neusornament. De eerste draagt ook een snor. Of deze elementen zijn overgenomen van de onderkaakloze griffoenkop, moet hier een open vraag blijven.

c. *De Kirtimoekha.* Na het voorafgaande kunnen wij overgaan tot een bespreking van de Kirtimoekha, die het onderwerp is van een artikel van GANGOLY in het tijdschrift *Rupam* (afl. 1). De schrijver bouwt zijn betoog vrijwel geheel op de Rahoe-legende van de Skandapoerana, volgens welke Çiwa zijn op Rahoe „afgeschoten" manifestatie „met een gezicht als dat van een leeuw, een uitgestoken tong, brandende ogen en opwaarts vliegende haren", beval eigen ledematen op te eten, om — toen het monster zulks gedaan had en alleen als kop overbleef — het ten slotte als volgt toe te spreken: „Je zult voortaan als Kirtimoekha bekend zijn en ik beveel, dat je steeds aan mijn tempeldoorgang verblijf zult houden. Hij, die verzuimt je te vereren, zal nooit mijn gunst kunnen winnen". De Skandapoerana stamt in een van de handschriften uit de zevende eeuw „en de in dit werk opgenomen legenden moeten zeker van voor de vierde eeuw dateren".

In overeenstemming met deze legende, zegt de schrijver verder, „werd de Kirtimoekha speciaal een zinnebeeld van Çiwa en als gevolg daarvan een belangrijk element in de drempelversiering boven de toegang van Çiwaitische tempels". „In de loop der tijden verloor hij zijn oorspronkelijk Çiwaïstisch karakter en werd een meer in het algemeen gunstig werkend sierstuk, op enige in het oog vallende plaats, gewoonlijk het hoogste punt in de doorgang tot enige tempel, Çiwaïtisch of Wishnoeïtisch."

Het feit, dat dit symbool later afgedaald is van zijn voorgeschreven hoge ereplaats en is toegepast als versiering van pilaren, „is ontegenzeggelijk een aanwijzing, dat de Kirtimoekha zijn oorspronkelijke betekenis verloren heeft en gedegenereerd is tot een ornament zonder meer".

De conclusie waartoe de schrijver komt is deze, dat de geschiedenis van de Kirtimoekha in drie duidelijk te onderscheiden perioden uiteen valt: een eerste van zuiverste toepassing, waaruit slechts een enkele vorm is overgebleven, afkomstig van de niet-Boeddhistische tempels der Goepta-periode; een tweede, welke in de kunst van het Zuidelijk deel van Indië en in het bijzonder het Tjaloekyaanse, de Kirtimoekha tot bloei zag komen als decoratief element; en een laatste, waarin het toneel zich buiten Voor-Indië en voornamelijk op Java verplaatste. De schrijver vermoedt verder, dat deze monsterkop, als afweermiddel tegen boze geesten, een oeroud element is van alle Aziatische kunst, waaromheen door de Indische samensteller van de Skandapoerana, die het niet negeren of wegwerken kon, de bekende legende geweven zal zijn.

Met deze laatste veronderstelling is dan echter een vierde en oudste hoofdstuk aan de geschiedenis van de Kirtimoekha toegevoegd, die dus begonnen zou zijn als een overal gebruikt afweermiddel tegen kwade invloeden, om in een volgend stadium uitsluitend aan de Çiwa-dienst vastgekoppeld te worden en ten slotte weer een meer algemene magische of ook slechts decoratieve betekenis te krijgen.

Erg waarschijnlijk lijkt een dergelijke gang van zaken op zichzelf al niet. Hoe toch moet bedoeld sterk op de voorgrond treden bij de Çiwa-dienst verklaard worden [8]) — tegenover het gelijktijdig in onbruik geraken bij alle andere gezindten — van deze toch zo nauw met de overal steeds even krachtig gebleven zin voor het magische samenhangende oeroude voorstelling?

En wanneer wij nu verder de gereproduceerde afbeeldingen nagaan, dan komen wij voor een verrassing te staan, want zonder uitzondering is daarin de een of andere ons reeds bekende singhakopvorm te herkennen, waarvan wij de oorsprong vonden in de leeuwenkopspuiers van de Hellenistische dakgootlijst, of in de dragende leeuwen der kunst van het Boeddhistische Gandhara. Vormen dus, welke allesbehalve Çiwaïtisch of oer-Indisch van afkomst zijn!

Nu zou men de zaak misschien zo willen voorstellen, dat de veronderstelde oer-Indische Kirtimoekha, bij het afdalen van zijn luisterrijke troon boven de ingang van de Çiwaïtische tempel, zich ook is gaan vermengen met die nu maar eens Boeddhistisch te noemen singha-motieven. Maar dit zou dan toch eerst in het Tjaloekyaanse z.g. decadentie-tijdperk gebeurd kunnen zijn, zeker niet in

[8]) De boven besproken Rahoe-legende is, volgens het vermoeden van de schrijver zelf, slechts een nieuw kleed om een oud lichaam, kan dus onmogelijk als oorzaak van het ontstaan van dit lichaam beschouwd worden.

de Goepta-kunst, welke desniettemin pilaarversierende koppen kende als die van afbeelding **40**.

Afbeelding no 4 van het hier besproken artikel (zie onze afb. 42) geeft een kop uit de Goepta-tijd, waarvan de schrijver echter vermoedt, dat hij tot een nog vroegere periode gerekend zal moeten worden, en wel op grond van zijn ouderwetse type en zijn samenkoppeling met de gans, welke laatste een element zou zijn van de Boeddhistische kunst.

Onderzoeken wij de motivering van deze ouderdomsschatting eens nader. In de eerste plaats is het niet duidelijk, hoe in het feit van bedoelde samenkoppeling [9]) een aanwijzing kan worden gezien voor een zo hoge leeftijd van deze kop, wanneer men, gelijk de schrijver, aanneemt, dat de gans een oorspronkelijk uitsluitend Boeddhistisch siermotief is en dat zij hier is toegepast op een Çiwaïtisch werkstuk. De hieruit blijkende verwatering van de oorspronkelijke betekenis moet juist aanleiding geven, zou men zo zeggen, tot het aannemen van een vrij late ontstaanstijd.

Nu het vermeende ouderwetse karakter van de kop. Bij een vergelijking met de singha in Goepta-stijl van Tjandimau op de afbeeldingen **40** en 41, valt een nauwe verwantschap op. Dezelfde Hellenistische leeuwensnor, dezelfde belijning der ogen. Aan de koppen van Tjandimau ziet men een neiging tot verlijning van horens en oren. Terwijl deze bijvoorbeeld op afbeelding 40 (zie hier het origineel) duidelijk te onderscheiden zijn, hebben zij zich aan de kop van afbeelding 41 gedeeltelijk opgelost in het de kop verder bedekkende krulornament. De grote spiraalvormig opgerolde slippen van afbeelding 40 (origineel) die, op zichzelf onduidelijk van bestemming, bij een vergelijking met de overeenkomstige partij van afbeelding 41 van oorsprong schouderslippen blijken te zijn [10]), hebben een grote gelijkenis met de hoger geplaatste krullen opzij van onze Kirtimoekha.

In één woord; deze laatste geeft de indruk een jongere tak te vertegenwoordigen van het geslacht, waartoe ook de kop van Tjandimau behoort; oren, horens en poten te hebben verloren, gedeeltelijk als gevolg ener voortgeschreden stylering, ongetwijfeld ook onder invloed ener vormvermenging.

Hebben wij nu in dit oudste voorbeeld van de Kirtimoekha dus een vorm voor ons, die klaarblijkelijk voortkomt uit niet-Indische

---

[9]) Vermoedelijk is de samenvoeging van gans en monsterkop in één ornament het gevolg ener vermenging van twee uiteenlopende typen van lijstversiering: de lijst van volle singha-koppen en een ganzenlijst. Deze laatste ziet men in zuiverheid toegepast nog in de (Çiwaïtische) Pallawa-kunst (afb. 73).

[10]) Vergelijk hiermede hetzelfde ornament aan de singha-voorstellingen van afbeelding 216 en 189.

leeuwvoorstellingen, dan blijft nog de mogelijkheid bestaan, dat het weinig leeuw- of griffoenachtige uiterlijk daarvan, bijvoorbeeld de menselijke neus en het monsterachtige type, te schrijven zal zijn op rekening van een oer-Aziatische monsterkop. Wanneer wij echter bedenken, dat de vermoedelijk *oudere* vorm van Tjandimau, alleen al door zijn oren en horens, dichter bij het griffoenbeeld staat en voorts, dat nog echte griffoenkoppen als de „Boeddhistische" van Mahabodhi (afb. **30**), door hun oog- en neusbelijning toch al duidelijk op weg blijken te zijn naar een soortgelijke vermonsterlijking als bedoelde Goepta-koppen te zien geven, dan wordt die veronderstelde invloed van een oer-Aziatische vorm wel zeer problematisch.

Ook al de andere en jongere bij de hier besproken verhandeling gegeven afbeeldingen van de Kirtimoekha zijn eenvoudig griffoen- of leeuwenkoppen, met makara-slip, in hoefijzerboog enz. De onder no 12 afgebeelde kop van Harshanath, met zijn door de schrijver zo geheimzinnig geachte draad- en slangachtige monduithangselen, is gemakkelijk te herkennen als een zeer vermenselijkte griffoenkop met makara-slippen, d.w.z. met reeds verworden, in plaats van, gelijk de schrijver veronderstelt, nog niet geworden makara's.

De duidelijke combinatie van de aan een guirlande verbonden singha-kop met de van poten voorziene, welke in de Khmer-kunst gebruikelijk was, wordt beschreven als een voorstelling van de Kirtimoekha, op het ogenblik, dat deze zijn klauwen consumeert. Toch is hier van een eetvoorstelling geen sprake: duidelijk steunt het monster slechts met zijn poten op de uit zijn bek tredende „guirlande".

Het gebruik van de „Kirtimoekha" als zuil- of kapiteelversiering, door de schrijver toegeschreven aan verwording van zijn veronderstelde oorspronkelijke betekenis van doorgangsornament, hebben wij leren begrijpen als een verschijnsel, dat zijn oorsprong hebben zal in een kapiteelversiering van dragende leeuwen. De voorvormen van de in zuil- of kapiteelornament toegepaste monsterkop hebben ongetwijfeld nooit boven Çiwaïtische tempelingangen geprijkt!

Naast de duidelijke samenhang van al de gegeven voorbeelden van de Kirtimoekha met Hellenistische of Gandharase stamvormen, blijken vooral ook de oudere in velerlei opzicht af te wijken van de beschrijving, welke de Skandapoerana van dit monster geeft.

Zo is de uitgestoken tong vrijwel zonder uitzondering absent. Het ornament, dat van die tong wel eens een gestyleerd beeld schijnt te geven (afb. 67) is, gelijk later meer in het bijzonder besproken zal worden, veel eerder in verbinding te brengen met het misschien in de plaats der onderkaak getreden gordijnachtige orna-

ment, zoals dit bijvoorbeeld aan Mahabodhi (afb. 30) valt waar te nemen.

Verder is opvallend, dat de oude Çiwaïtische tempels der Pallawa-kunst de Kirtimoekha blijkbaar geheel missen in hun toegangsomlijstingen, en ditzelfde misschien voor verschillende andere geldt (Elephanta b.v.).

Wanneer werkelijk alle oudste Çiwaïtische tempels, in overeenstemming met de legende, een monsterkop boven hun toegang hebben gehad, dan is het zonder meer onbegrijpelijk, dat juist de oudste onder de bewaard gebleven bouwwerken geen vaste, geijkte vorm daarvoor te zien geven en bijvoorbeeld aan de grot van Elephanta het zo krachtige en duidelijke bevel van Çiwa zelf, op onjuiste en „slappe" manier ten uitvoer kon worden gelegd [11]), door de Kirtimoekha (in de vorm van een singha-kop in hoefijzerboog) in de hoofdtooi van het grote Çiwa-beeld aan te brengen (afb. 50).

Hoe weinig de Çiwaïten in hun oudere kunst blijkbaar de beschikking hadden over oud-overgeleverde eigen vormen op dit punt, is ook aan de wèl een monsterkop dragende toegang van de Kailastempel (afb. 52) te zien. De Kirtimoekha treedt namelijk ook hier niet op als zelfstandige grootheid met eigen stamboom, maar heeft een omvangrijk sierstuk te dragen gekregen, waarin men zonder moeite een verkrulde hoefijzerboog herkent, in de spits waarvan onze onderkaakloze leeuwentelg zich dan „vastbijt". Ook de makara-slippen ontbreken niet.

Het bovenstaande samenvattende, komen wij tot de slotsom, dat de besproken vormen, waarin de Indische monsterkop als zelfstandig sierstuk zich voordoet, alle zijn terug te brengen op stamvormen uit Hellenistische (ook Perzische?) bron, terwijl in de hier ter beschikking staande voorbeelden geen aanwijzingen zijn te vinden, welke de aanname wettigen kunnen, dat er ook oud-Aziatische vormen mede in het spel zijn geweest.

Wanneer dan de Skandapoerana een beschrijving geeft van de Kirtimoekha, als in opvolging van Çiwa's opdracht bij de tempeltoegang verblijf houdende, terwijl zelfs, of juist, de oudste bekende voorbeelden vaak een sterk afwijkende praktijk te zien geven, dan lijkt het vermoeden niet van grond ontbloot, dat wij in deze legende een aanvankelijk slechts zeer plaatselijk geldend kleed zien, door een Çiwaïtische samenleving pasklaar gemaakt aan, of nieuw gevormd voor een reeds gebruikelijke vorm van toegangsomlijsting met monsterkop; welk ornament echter buiten die omgeving en gezindte evenzeer bekend was [12]) en behoorde tot het nageslacht van

[11]) Naar de schrijver meent, als gevolg ener „te verbeeldingrijke tekstuitlegging door de ontwerpende kunstenaar".

[12]) Opmerkelijk is in dit verband de conclusie, waartoe wij reeds vroeger

de zojuist genoemde, niet Indische, leeuwachtige stamvormen. Op de verdere ontwikkeling van deze omlijstingsvorm zal bedoelde legende dan ongetwijfeld wel invloed hebben uitgeoefend, waardoor te verklaren zal zijn, dat juist de jongere — bijvoorbeeld Javaanse — vormen vaak, met behoud van alle singha-elementen, in hun uiterlijk en toepassing het voorschrift van de Skandapoerana het meest nabij komen [13]).

Waar dus deze omlijstingsmonsterkop nooit uitsluitend Çiwaïtisch geweest zal zijn, de naam Kirtimoekha daartegenover door Çiwa zelf aan een van zijn speciale dienaren is geschonken, lijkt het onjuist, die naam als algemeen geldende aanduiding voor de kop-op-zichzelf te bezigen, en zal dit dan ook in het volgende niet worden gedaan.

d. *De menselijke kop.* Naar reeds terloops werd opgemerkt, is al aan de oudste singha-koppen vaak een soort van vermenselijking waar te nemen, welke vooral duidelijk uitkomt aan de neus of ook de ogen. Dat wij hier niet dadelijk behoeven te denken aan vreemde elementen, misschien zelfs zulke van een mogelijke oer-Aziatische monsterkop, bewijst wel een paar door FOUCHER afgebeelde volledige leeuwen van de Gandhara- of Mathoera-kunst (afb. 19, **20**). Vooral de eerste heeft een zo menselijk gevormde neus- en ogenpartij, dat, bedekt men de rest, niemand er aan twijfelen zal, hier de afbeelding van een menselijk wezen voor zich te hebben. De zware oogleden van het Mathoerase exemplaar vindt men bijna onveranderd terug aan de koppen van Mahabodhi (afb. **30**) en van Tjandimau (afb. **40**). De gefronste wenkbrauwen en de daardoor gevormde neusrimpelring spelen aan de meeste latere singha-voorstellingen een grote rol.

Of deze neiging tot vermenselijking [14]) van het singha-gelaat nu op de duur geheel uit eigen kracht typen te voorschijn zal hebben doen komen als bijvoorbeeld dat van afbeelding 68, of dat daaraan ook de invloed zal hebben meegewerkt van bepaalde uitleggingen

---

ten aanzien van de oude Midden-Javaanse singha-makara-omlijsting kwamen, namelijk dat deze, eerst door de *Boeddhistische* Çailendra-heerschappij ingevoerd, aan de oudere *Çiwaïtische* kunst geheel vreemd geweest zal zijn!

[13]) De Singasarische lingga van afbeelding 283 geeft ons ongetwijfeld de Kirtimoekha te zien. Merkwaardig is, dat dit als zodanig bedoelde stuk toch nauw aansluit bij de singha-voorstelling van deze kunst, bijvoorbeeld geen uithangende tong vertoont. De sterk overdreven leeuwenkrullen zullen deze gedaante wel aan de Rahoe-legende te danken hebben. Toch sluiten zij nauw aan bij die van de vroeger besproken, nog duidelijk „Hellenistische" krullen van de Singasarische lijstversieringskoppen (afb. **250**).

[14]) Dat hieraan niet vreemd zullen zijn sphynxachtige voorstellingen als die van afbeelding 18, lijkt waarschijnlijk.

of van andere voorstellingen, moet hier verder in het midden worden gelaten. Een feit is het in elk geval, dat in de Indische kunst de met gedeeltelijk menselijke trekken opgezette, maar toch duidelijk als „Simhamoekha" bedoelde en ongetwijfeld ook lijnrecht van de leeuwen- of griffoenkop afstammende aangezichten, lang geen uitzondering zijn.

Een monsterkop, eveneens met menselijke trekken, maar van geheel andere, want ook menselijke afkomst, is het op zichzelf gebruikte hoofd van de rakshasa of ook wel van Çiwa zelf. In zijn „edelste" vorm is deze kop een gewoon mensenhoofd, waarvan de normale (vier) snijtanden der bovenkaak naast dierlijke slagtanden over de onderlip naar buiten treden.

Wij zagen reeds, hoe de van het leeuwengezicht afstammende Kirtimoekha wel aangewend wordt aan de moekha-lingga. Ook andere met Çiwa samenhangende voorstellingen echter, en zelfs Mahakala's eigen hoofd, kunnen hetzelfde doel dienen (afb. 44).

Een merkwaardig beeld geven sommige tempels of tempeltorens van de Khmer-kunst, die, gelijk men vroeger aannam, in hun geheel als lingga zouden zijn opgevat en in verband daarmede Çiwa's (hier zuiver menselijk) gelaat in viervoud zouden dragen. Volgens later verkregen inzicht [15]) is het niet Çiwa's hoofd, dat aan deze torens is uitgebeeld, doch dat van de Bodhisattwa Lokeçwara.

Naar het schijnt hebben deze godenhoofden in bedoelde kunst een toepassing gekend met een meer algemene betekenis, wanneer men dit tenminste afleiden mag uit het feit, dat zij niet alleen aan tempels, maar zelfs ook aan stadspoorten zijn aangebracht (zie GROSLIER, *Angkor*, fig. 13).

Zoals de aangehaalde afbeelding doet zien, namen deze koppen wel een plaats in aan het gebouw en boven de doorgang, overeenkomende met die der omlijstingskoppen van vele Oost-Javaanse tjandi's. Beschouwen wij bijvoorbeeld de poort *Badjangratoe* (afb. 268), dan vallen daaraan dadelijk op de vier op gelijke hoogte geplaatste en blijkbaar even grote koppen, die eigenlijk alleen maar tot het omlijstingsornament gerekend mogen worden, voorzover zij boven de doorgang plaatsing hebben gevonden.

Ook verschillende Oost-Javaanse tempels vertonen hetzelfde verschijnsel, dragen namelijk vier koppen die, onverschillig of zij boven de toegang dan wel boven nissen geplaatst zijn, in afmetingen en bewerking overeenkomen (afb. 274). Het Midden-Javaanse systeem is geheel anders: volgens dit laatste treden aan hetzelfde gebouw de koppen van de doorgangsomlijsting door omvang en uitvoering veel meer op de voorgrond dan die der nissen, hebben vaak ook een ander type dan deze.

---

15) KROM, *De tempels van Angkor.*

Wij kunnen met het oog hierop in het omlijstingsornament van het laatste Oost-Javaanse tijdperk twee vormen onderscheiden. Eén (misschien onder invloed van Midden-Java of van de tempelstijl) met het accent op de koppen der doorgangsomlijsting, en één (vermoedelijk met een Kala-voorstelling samenhangend) gekenmerkt door gelijkheid van de koppen boven doorgangen en nissen. Voorzover na te gaan behoren alleen *Kidal* (afb. 236) en *Bangkal* duidelijk tot het eerste type (ook *Kalitjilik*?).

De boven bedoelde overeenkomst tussen sommige Khmerse en Oost-Javaanse bouwwerken gaat echter nog verder. Ofschoon niet onvermengd, hebben de omlijstingskoppen der laatste toch onmiskenbaar verschillende elementen van het goden-(hier Kala-)hoofd in zich, waarbij deze doorgaans zó op de voorgrond treden, dat er wel geen twijfel behoeft te bestaan aan hun herkomst. Genoemd kunnen bijvoorbeeld worden [16]) de later meer in het bijzonder te bespreken voorhoofdband, haarwrong, schedel in de hoofdtooi, menselijke gelaatsvormen en vooral lippen, het onmiskenbare, van het singha-gebit zo afwijkende, rakshasa-gebit. Ook de slang ontbreekt niet!

Dat deze koppen niet meer in speciale dienst van Çiwa waren, blijkt wel uit hun toepassing aan alle tempels, ook Boeddhistische als tjandi *Djago* (afb. 254), of zelfs aan gewone poorten of torens: *Badjangratoe, Djaboeng* (afb. 269).

Het vermoeden ligt zo voor de hand, dat de Oost-Javaanse omlijstingskoppen gedeeltelijk [17]) afstammen van Çiwa-hoofden, welke, overeenkomstig het in de Khmer-kunst toegepaste systeem, ook hele gebouwen sierden, zij het als oorspronkelijke voorstelling aan de lingga in tempelvorm, zij het als Çiwaïtische toepassing van een reeds bestaande praktijk, gelijk die van de Khmer-kunst.

§ 2. *Javaanse vormen*

a. *Kop en ledematen.* Gaan wij thans na het voorkomen van de verschillende vormen van omlijstingskop op Java.

De oude *Diëng*-tempeltjes dragen zonder uitzondering de onderkaakloze kop boven ingangen en nissen. Blijkens los gevonden stukken echter hebben op het plateau ook gebouwen gestaan met de volle, van neergaande poten voorziene kop. Aangezien echter elke aanwijzing ontbreekt omtrent stijl en ouderdom van deze ver-

---

[16]) Zie hierbij ook afbeelding 44. De schets geeft driehoekige sierstukken op de voorhoofdband, welke niet overeenkomen met de sier van het origineel. Dit laatste heeft, afwijkend, ook verlengde hoektanden.

[17]) Verschillende later te bespreken elementen (horens, neusornament, armen) wijzen duidelijk naar een afstamming ook van de singha-kop.

dwenen gebouwen, zullen bedoelde stukken voorlopig buiten beschouwing gelaten worden.

Ook de tempeltjes van *Gedong Sanga* dragen als regel slechts de onderkaakloze kop. Een uitzondering hierop maakt tjandi *B*, waaraan wij een volle kop van eigenaardig type vonden, zonder enige pootaanduiding. Verder is in de Kedoe-helft dezer groep een volle kop met neergaande poten aangetroffen [18]), waarvan geen afbeelding beschikbaar is.

Van de nog geheel of gedeeltelijk overeind staande en daardoor naar hun stijl te beoordelen gebouwen van de Diëng en Gedong Sanga mogen wij dus zeggen, dat zij de onderkaakloze singha-kop in hun omlijsting dragen met één uitzondering: de ook in enkele andere opzichten afwijkende [19]) tjandi *B* [20]).

Aan de talrijke overblijfselen van *Çailendra*-bouwwerken treft men slechts één type van monsterkop aan: het onderkaakloze. Toch moeten ook hier enige uitzonderingen worden vermeld (zie ook blz. 64) en wel onder de reliëftempeltjes van *Baraboedoer*, waarvan er enkele een volle kop met neergaande poten dragen, gecombineerd met een uitsluitend verticaal verlopende makara-band (afb. 176, 177).

Naar ons al gebleken is, brengt dan het *restauratietijdperk* naast de onderkaakloze een druk gebruikte volle kop, bijna steeds liggende op een rechte plaat of band. Ook een uitzondering hierop werd reeds genoemd, namelijk een kop van *Ngawen* (afb. **182**), die zonder tussenliggende plaat direct met een makara-band in verbinding is gebracht.

Er werd zojuist onderscheid gemaakt tussen een band en een plaat, waarop de monsterkop met poten bij afwisseling zou rusten in de Javaanse kunst [21]). De eerste vorm komt zuiver blijkbaar slechts voor op Midden-Java (afb. 192), de tweede alleen in het Oosten van het eiland (afb. **262**). Deze laatste is plastisch bewerkt; de in hoog reliëf uitgebeitelde kop ligt op de plaat zonder het boven-

---

[18]) KROM, *Inleiding*, I, blz. 237.

[19]) KROM, *Inleiding*, I, blz. 233.

[20]) Naar ons later blijken zal, wijzen bepaalde eigenaardigheden van deze kop op een vervaardiging in een tijd na de vierde Midden-Javaanse periode, onder Oost-Javaanse invloed.

[21]) Bedoeld verschil is in hoofdzaak wel van „technische" aard. In beide gevallen is voorgesteld een singha, liggende op een horizontale plaat. In het eerste echter heeft men deze voorstelling uitgevoerd in één vlak, als reliëf, in het tweede geval in de ruimte, als plastisch beeldhouwwerk. Ongetwijfeld hebben wij hier te doen met ornamenten van geheel verschillende afkomst. Het vlakke zal — via een uiteraard vlak gehouden band-(of pilaar-)-versierende voorstelling als de singha van Tjandimau — terug te voeren zijn op een dragende leeuw in lijst of kapiteel; het andere — via een plastische lijstversiering als die van afbeelding 78 — op een dragende leeuwenrij als van afbeelding **25**.

vlak daarvan geheel te bedekken, terwijl bedoelde plaat als kroonlijst weer gedragen wordt door een stel van naar beneden toe steeds meer inspringende hulplijsten. Mengvormen ontmoet men zowel in Midden- als in Oost-Java. Een voorbeeld van de Midden-Javaanse geeft misschien *Pringapoes* (afb. **180**), met zijn vrij vlak bewerkte, de gehele plaat in beslag nemende singha-kop en de aanduiding van een bijlijst. Aan de poort *Badjangratoe* (afb. 268) kan men een duidelijk geval van een Oost-Javaanse mengvorm waarnemen: hier is het lijstenstel normaal uitgebeeld, maar de daarop rustende, overigens geheel in Oost-Javaanse stijl uitgevoerde koppartij, zeer vlak gehouden. De plaat wordt door deze bekroning volkomen bedekt.

Een eigenaardigheid, welke de volle koppen met neergaande poten der restauratieperiode misschien onderscheidt van die der *Baraboedoer*-reliëfs (de afbeeldingen der laatste zijn te onduidelijk om hierover zekerheid te kunnen geven), is het bezit van schouderslippen, gelijk wij die ook tegenkwamen aan de koppen van Tjandimau (afb. **40**). Deze schouderslippen hebben op Java hetzelfde karakter als de overige, de Midden-Javaanse kop versierende bladranken. Zij golven over armen en schouders heen en verspreiden zich vervolgens zij- en opwaarts over het steenvlak aan weerszijden van de kop [22].

De naar het gelaat gerichte, als het ware gepantserde klauwen, hebben vaak een zeer grote gelijkenis met die van meergenoemde Tjandimau-koppen (afb. **189**), in andere gevallen gelijken zij meer op afhangende handen (afb. **180**).

Het vroeger reeds genoemde type van volle singha-kop met opgeheven hand, waarvan wij ook Oost-Javaanse voorbeelden leerden kennen (blz. 100), bleek in de kunst van het laatste Midden-Javaanse tijdperk eveneens vertegenwoordigd te zijn (afb. 191, **197**). Beschouwt men de hier bedoelde vorm nader, dan ziet men, dat de opgehouden hand half klauw is. Het benedendeel is een zuiver menselijke handpalm, de inplanting van de vingers is eveneens nog menselijk, maar deze laatste eindigen dierlijk, met zijdelings samengedrukte, gekromde nagels. Deze klauwhand is, naar wij zien zullen, ook een gewoon verschijnsel in de Oost-Javaanse kunst. Men vindt hem aan de Midden-Javaanse stukken in uiteenlopende vormen, variatiën tussen een voetachtig verlengde leeuwenklauw (afb. 190) [23]) als ene, en het pas beschreven type van klauwhand als andere uiterste.

---

22) De kop van *Pringapoes* (afb. **180**) vertoont tussen wang en arm een eigenaardige band, oppervlakkig gelijkend op een makara-halsband of -horen. Door onduidelijkheid der afbeelding is geen zekerheid te krijgen omtrent de aard van dit ongebruikelijke element.

23) Men vergelijke hierbij de singha-spuier van Baraboedoer op afbeelding

De bij de neergaande arm op hun plaats zijnde schouderslippen zijn boven de opgeheven klauwen der zojuist als voorbeelden aangehaalde stukken tot een ornament geworden zonder verdere zin. Terwijl hier de identiteit met de schouderslip duidelijk is, heeft men andere stukken, welke eerst met deze laatste vergeleken moeten worden, om nog herkenning mogelijk te maken van de schouderslip, in het daarop aangebrachte omhoog golvende bladrankornament (afb. 188, 199) [24]).

Aan *Pringapoes* vertonen doorgangs- en nisomlijsting de volle kop en vertegenwoordigt alleen de makara-band de oudere Midden-Javaanse omlijstingsvormen. Daartegenover ziet men in de *Lara Djonggrang*-groep, aan tempelingangen en nissen, het singha-makara-ornament de hoofdrol spelen (afb. 162) en komt de eigenlijke volle kop naar het schijnt alleen voor in de omlijsting van poorten op het tempelterrein (afb. 192). Deze kop is soms op merkwaardige wijze samengebracht met de makara — en wel zuiver die van de singha-makara-boog — door de laatste er op de ligplaat aan weerszijden tegen aan te zetten, zonder bandverbinding maar overigens onverkort (afb. **189**).

Geheel bij de Midden-Javaanse klauwhand aansluitende pootvormen vinden wij ook in de Oost-Javaanse kunst terug; zo aan een hoekantefix van *Soembernanas* (afb. **232**), omlijstingskoppen van *Ngetos* (afb. 281), *Papoh* (afb. 257), *Bangkal* (afb. 277). Terwijl de kop van *Bangkal* zeker, die van *Soembernanas* misschien schouderloos gedacht is, vertonen de overige duidelijk schouders en neergaande armen. Nog vele andere Oost-Javaanse omlijstingskoppen van laatstbedoeld type hebben opgeheven klauwhanden, maar wijken af, doordat aan deze laatste naast de dierlijke ook een paar echt menselijke vingers staan, welke daarbij doorgaans zijn opgeheven, terwijl de dierlijke met hun nagels over de handpalm naar elkaar toebuigen. Zo aan de tjandi's *Kidal* (afb. 237), *Djago* (afb. 253, 254), *Singasari* (afb. 245), *Kalitjilik* (afb. **262**), *Panataran* (afb. **275**), *Badjangratoe* (afb. 268), *Djaboeng* (afb. 270). Een nog menselijker hand, bij overigens gelijke opzet, zien wij aan de koppen van *Gambar* (afb. 278), een losse kop van *Singasari* (afb. **251**), een votieftempeltje van *Toemapel* (afb. 261). De koppen van *Gambar* zijn, te oordelen naar de plaatsing der handen, schouderloos opgezet, de losse van *Singasari* en die van *Toemapel* lijken tweeslachtig: de partij onder de kop en de houding der handen wijst

---

208. Is de „voet" hier in feite de opgeheven onderarm met klauw van de lijst van dragende singha's (afb. 78)?

[24]) De onderkaakloze kop van *Ngawen* op afbeelding 184 draagt opzij van de oren een slippenversiering, welke ongetwijfeld eveneens met de schouderslip samenhangt.

op van de borst uit schuin omhoog gaande armen, terwijl toch boven de handen ook schouders zijn uitgebeeld[25]). Als laatste Oost-Javaanse handvorm moet die genoemd worden, waarvan de vingers, bij een als gewoonlijk recht naar voren gerichte handpalm, geheel *naast* elkaar worden gehouden. Zo aan een losse kop van *Kidal* (afb. 243), een kop van *Bangkal* (afb. 276), Djedong (afb. 273).

Een opmerkelijk verschil bestaat er tussen de Midden- en de Oost-Javaanse volle koppen, namelijk door de aanwezigheid zonder uitzondering van de schouderslip bij de eerste[26]), daartegenover het volkomen ontbreken van dit ornament bij de laatste. Het enige bekende Oost-Javaanse stuk, dat een oppervlakkige gelijkenis met de Midden-Javaanse typen heeft, vindt men aan tjandi *Bangkal* (afb. 276). Hier zijn de armen niet uitgebeeld en wordt de ruimte boven de opgeheven handen ingenomen door lange, in hoofdzaak neerwaarts golvende haarachtige bundels. Maar deze zijn, naar later blijken zal (blz. 198 e.v.), ongetwijfeld verwant aan een typisch Oost-Javaanse vorm van schedelbedekking en zullen met de armslippen van het Midden niet veel te maken hebben. De Oost-Javaanse schouders en armen zijn steeds naakt, op een sierrand na, die de buitenlijnen ervan afzet (afb. 275).

Ofschoon de elementen, welke de gebruikelijke Oost-Javaanse kop tot een kala-kop stempelen, eerst later een behandeling zullen vinden, moet het voorkomen van dit menselijke type hier toch in het kort worden nagegaan. In de eerste plaats is dan te constateren, dat in de kunst ook van de vierde Midden-Javaanse periode van bedoeld type blijkbaar geen spoor te vinden is.

Terwijl voorts van de bouwwerken uit de derde Oost-Javaanse periode geen als zodanig bekende restanten bestaan — of het moesten die zijn van de zuiver Midden-Javaanse vormen vertonende tjandi's *Goenoenggangsir* (?), *Sanggariti, Badoet* — is gelukkig toch een voor ons zeer belangrijk stuk uit het eerste gedeelte van genoemd tijdperk bewaard gebleven, namelijk de bekende Ngandjoekse inscriptie van Sindok van 934 A.D. (afb. 233).

Op gelijke wijze als de latere Oost-Javaanse monsterkoppen tempelingangen of nissen bewaken, zien wij boven het beschreven gedeelte van Sindoks steen een volle kop met neergaande armen bedoelde inscriptie als het ware beschermen. Deze kop nu, waarvan geen duidelijker afbeelding ter beschikking staat, vertoont een opvallende gelijkenis met de jongere omlijstings-kala-koppen, draagt verschillende, later gedetailleerd te bespreken kenmerken, welke wij

25) Vergelijk hierbij ook de Kedoese terracotta-kop van afbeelding 202.

26) Ook aan de koppen met opgeheven klauwen, waar zij eigenlijk niet thuis hoort!

aan Midden-Javaanse koppen van het vierde tijdperk vergeefs zullen zoeken. De op de ellebogen rustende armen lopen blijkbaar uit in handen, zoals men dit wel in de Khmer-kunst ziet (afb. 83). Naar het schijnt, mist ook deze „kop van Sindok" de schouderslip.

b. *Gestyleerde klauw of hand bij de band-door-bek-voorstelling.* Bij de behandeling van de band-door-bek-voorstelling bleek, hoe de kop daarvan zijn oorsprong zal hebben in de leeuwen- of griffoenkopspuier, in een aangezicht dus zonder lichaam of ledematen. Aan de verschillende niet Javaanse stukken van bedoeld type, welke hier de revue passeerden, zal men in overeenstemming daarmede ook nergens enige aanwijzing van het bestaan ener pootuitbeelding kunnen vinden. In het bijzonder is dit blijkbaar ook het geval met de Tjamse singha-makara-bogen, welke een zo nauwe verwantschap met de Javaanse der Çailendra-kunst verraden (afb. **95**).

Een uitzondering op de regel geeft de Khmer-kunst. Deze kent beide hoofdtypen van monsterkop, namelijk die zonder (afb. 88) en die met (afb. 83) ledematen. Gelijk uit het laatst aangehaalde stuk valt op te maken, hebben deze twee vormen zich ook gemengd, zodat men min of meer volle koppen met ledematen ziet, die met de oorspronkelijk zeer zeker niet daarbij behoord hebbende, naar weerskanten uit de bek tredende „guirlande"-voorstelling zijn samengekoppeld.

Ongetwijfeld moeten ook voorstellingen als van de afbeeldingen **85** en 86 tot deze mengtypen gerekend worden. De eerste geeft duidelijk een volle kop, die met de onderkaak op of tegen een daaronder doorlopende guirlande rust, zó, dat die kaak gedeeltelijk onzichtbaar blijft en de tong over het steunvlak heen uithangt; de tweede geeft nog het oerbeeld van links en rechts in de bek verdwijnende banden. Maar wat aan beide stukken voor ons in het bijzonder van belang is, dat zijn de bij de koppen behorende handen die, onder de band doorgeschoven, deze vasthouden met naar voren gerichte handrug.

Aan de omlijsting van de Javaanse Çailendra-kunst — waarin, zoals wij weten, wel zonder uitzondering de horizontale singhamakara-band is toegepast — kan men vrijwel steeds op de band, vlak naast de kop, een eigenaardig bladslipornament waarnemen (afb. 136, **137**a, **151**, **157**), dat is uitgebeeld, alsof het van achter de band en aan de benedenzijde daarvan te voorschijn komt, om zich vervolgens onmiddellijk bovenwaarts te buigen om de band heen. Het laagste gedeelte van dit ornament vormt soms nog een min of meer massief geheel, maar dadelijk na de opwaartse buiging splitst het zich in meerdere lang uitlopende slippen, waaronder vaak drie of vier hoofdbundels te onderkennen zijn.

Het lijkt vrijwel zeker, dat wij hier met een sterk gestyleerde handvoorstelling te doen hebben, van geheel gelijke opzet als de boven beschreven Khmerse. De overeenkomst toch tussen de hand van deze laatste en bedoelde Javaanse slippenbundel, zowel in plaats, als in de wijze, waarop beide van achter de band te voorschijn komen, en ook de vaak nog duidelijke gelijkenis in algemene trekken van dit ornament met een hand, wettigen wel de aanname, dat zij identiek zijn [27]).

Zoals gezegd, deze gekrulde hand ontbreekt op Java wel nergens aan de horizontale bandvorm. En het is wel eigenaardig, dat zij aan de reliëftempels van *Baraboedoer*, waar zij eveneens algemene toepassing heeft gevonden in verbinding met de verticale band, gewoonlijk ontbreekt, zodra de poten op andere wijze zijn uitgebeeld (afb. 176, 177). Een uitzondering op deze regel geeft afbeelding 178 te zien. In dit geval heeft de beeldhouwer dus, wel onbewust, twee paar klauwen gegeven aan één kop.

Gaan wij over tot de verticale bandvorm der Diëng-tempels, dan blijkt, dat deze de handslip vaak mist (afb. **107**). Zij komt voor aan *Gatotkatja* (afb. 106a, **106b**), *Sembadra* (afb. **112**).

Aan de *Gedong Sanga*-tempeltjes ziet men haar, op één uitzondering na (afb. 115), geregeld toegepast. Als gevolg van het verticale verloop van de band, neemt in deze gevallen de handslip vanzelf een eigenaardige plaats in, wordt zij min of meer in een hoek gedrongen. Aan tjandi *C* van *Gedong Sanga* (afb. **121**) spreekt dit geval heel sterk, maar is bedoeld ornament toch duidelijk te herkennen boven de op de band uitgebeelde schel [28]). Minder gemakkelijk te herkennen en blijkbaar ook langs andere weg ontstaan, is de handslip aan *Sembadra*. Wanneer men de hier als voorbeeld genoemde kop op zichzelf bekijkt (afb. **112**), ontdekt men niets van die slip. Slechts valt op een ongewone floralistische versiering boven de orenlijn. Houdt men nu echter naast deze voorstelling de kapiteelversierende kop van tjandi *Sewoe* op afbeelding **159**, dan wordt de zaak duidelijk. Want de laatste maakt deel uit van een wel zeer ineengedrongen maar nog zuivere kop-band-voorstelling (weer nauw verwant aan die van afbeelding **157**), waarbij de handslip geheel in de mondhoek gedrongen is en vlak langs de kop naar boven uitloopt, op dezelfde wijze als de zo eigenaardige zijkrullen aan de kop van *Sembadra*. Deze zullen dus niet anders zijn dan een verworden handslip, en wel uit een later ontwikkelingsstadium.

Overgaande tot de kunst van het vierde Midden-Javaanse tijdperk, zien wij ook op het punt van de handslip de hier blijkbaar

---

[27]) Opmerkelijk is in dit verband een voorstelling als die van afbeelding 144, waarbij de handslip een snoer met lotusrozet helpt dragen!

[28]) Tjandi *Sanggariti* in Oost-Java vertoont blijkbaar deze zelfde vorm.

gebruikelijke vormverwarring. Naast gevallen, waarin dit ornament op geheel normale wijze is aangebracht (afb. **165**), of ontbreekt (afb. **180**), zien wij voorstellingen van onderkaakloze koppen die de samenhang met de makara-band geheel hebben verloren en waarbij de handslip dienst doet als zetel van een vlak tegen de monsterkopwang aangedrongen hemeling (afb. 175).

De merkwaardigste afwijking is wel die aan de ingangsomlijstingen van *Lara Djonggrang* (afb. 162, **164**), waar de handslip buiten elke samenhang met de omlijstingsband is aangebracht op de plaat, die de onderkaakloze kop draagt!

In de Oost-Javaanse kunst ontbreekt de handslip geheel, behalve aan de tjandi's *Badoet* (afb. 230) en *Sanggariti* (afb. 225). Aan eerstgenoemde tempel is blijkbaar de samenhang tussen dit ornament en de band verloren gegaan op dezelfde wijze, als zojuist voor *Lara Djonggrang* beschreven.

c. *Slotsom.* In het omlijstingsornament van de Javaanse kunst hebben wij vier typen van monsterkop aangetroffen: ten eerste de onderkaakloze singha-kop, „van nature" verbonden met een makaraband; ten tweede de op een horizontaal steunvlak rustende volle singha-kop, met van de schouderslip voorziene neergaande armen, waaraan naar de kop gerichte, op hetzelfde vlak steunende, min of meer voetachtige singha-klauwen; ten derde de volle singha-kop met opgeheven klauwen of handen (en armen?), eveneens liggende op een horizontaal steunvlak; ten vierde de op gelijke wijze gedragen volle kala-kop, met neergaande armen.

Het eerste type bleek alleenheerser te zijn aan de tjandi's van de Diëng- en Çailendra-kunst. De enkele volle koppen met neergaande armen aan de *Baraboedoer*-reliëfs bewijzen echter, dat het tweede type, of een daar sterk op gelijkende vorm, aan de Çailendra-school op de een of andere wijze niet geheel vreemd was. In het omlijstingsornament van de tempels zelf zien wij de singha met volle kop echter pas verschijnen — en dan dadelijk in volle glorie — in het vierde Midden-Javaanse tijdperk. Opvallend is daarbij, dat de tweede en derde vorm hier naast elkaar en — blijkens de toepassing der schouderslip — ook in onderlinge vermenging optreden.

Trachten wij nu eerst, in het licht van de resultaten onzer vroegere onderzoekingen (blz. 93 e.v.) deze verdeling van uiteenlopende monsterkoptypen over de verschillende Midden-Javaanse kunstperioden nader te verklaren.

De gelijkheid van type bij nieuw-Diëng- en Çailendra-kunst kan het vermoeden versterken, dat de eerste de monsterkop in haar omlijstingen van de laatste zal hebben overgenomen.

De plotselinge verschijning van de volle kop aan *Pringapoes*, in

een volkomen overheersende positie, bevestigt weer, dat deze tjandi op waardige wijze het restauratietijdperk inluidt en zeker niet zonder meer tot de werken in Diëng-stijl gerekend kan worden.

Maar dan komen wij voor een nieuwe complicatie te staan. Want in de vierde Midden-Javaanse periode wordt het nieuwe element vertegenwoordigd door twee duidelijk verscheiden vormen van singha-voorstelling, die, te oordelen naar de uiteenlopende kruisingsproducten daartussen (men denke slechts aan de verschillende typen en combinatiën van schouderslip en klauw), vermoedelijk nog maar kort waren samengegaan.

En wenden wij de blik naar Oost-Java, dan wordt dit vermoeden tot zekerheid. Wij zien daar toch de volle kop met opgeheven handklauw of hand overheersen, hiertegenover volkomen ontbreken de meest kenmerkende elementen van de volle kop met neergaande armen: binnenwaarts gerichte klauwen en schouderslip. De doorgaans met de opgeheven klauwhand samengaande Oost-Javaanse schouder- en armvoorstelling verschilt zo in de grond van de Midden-Javaanse, dat een directe verwantschap daarmede wel is uitgesloten.

Zouden wij nu aannemen, dat de neergaande arm, met schouderslip en klauw „en profil", een element is van de tempelstijl; dat dus bij de aanvang der restauratieperiode de bovenbedoelde combinatiën van klauw en schouderslip evenzeer uit Oost-Java zijn ingevoerd, dan zouden wij tevens zulk een onwaarschijnlijkheid aanvaarden als deze, dat de juist genoemde, zo bij uitnemendheid typerende vormen — in het allerlaatste deel van de vierde Midden-Javaanse periode nog zuiver en algemeen toegepast — vervolgens in de tijd van drie eeuwen uit meerbedoelde combinatiën losgewerkt en volkomen in onbruik geraakt zouden zijn, door geheel andersoortige vervangen!

En zo dwingt zich de conclusie op, dat in het restauratietijdperk Midden-Java langs twee verschillende wegen nieuwe elementen toegevoerd heeft gekregen. Langs de ene weg, die duidelijk naar Oost-Java wijst, zal een volle singha-kop met opgeheven handachtige klauwen en zonder schouderslip gekomen zijn; langs de andere, duidelijk *niet* naar Oost-Java wijzende, een soortgelijke kop met neergaande armen, naar de kop gerichte singha-klauwen en de schouderslip (Tjandimau type) [29]).

Waar wij vroeger al tot de slotsom kwamen, dat een omlijsting van het tempellichaamtype eveneens vanuit Oost-Java invloed zal hebben uitgeoefend op de Midden-Javaanse kunst van het restau-

[29]) Waar de typisch Oost-Javaanse schoudervoorstelling vandaan gekomen is, moet hier in het midden worden gelaten (zie echter blz. 124).

ratietijdperk, ligt de aanname voor de hand, dat het volledige beeld van dit oude Oost-Javaanse omlijstingsornament zal zijn geweest: een tempellichaam, bekroond door een (schouder- en armloze?) plastisch opgezette, volle singha-kop, met aan weerszijden daarvan een opgeheven handklauw.

Aangezien de Tjamse kunst de elementen bleek bewaard te hebben van een soortgelijk omlijstingsornament, wenden wij nu vanzelf weer de blik naar deze kunst en vinden in de volle singha-kop van haar oudste werken (die in de primitieve en „kubistische" kunst blijkbaar verdrongen is door de nieuw-ingevoerde onderkaakloze kop) een merkwaardig goed passend sluitstuk op onze reconstructie. M.a.w., de waarschijnlijkheid is groot, dat de vóór-primitieve kunst van Tjampa, evenals de Oost-Javaanse, een omlijsting in de vorm van een tempellichaam gekend heeft met tot bekroning een volle singha-kop. Op de vraag, of deze kop van ledematen voorzien zal zijn geweest, zou men geneigd zijn tot een bevestigend antwoord, alleen op grond van het feit, dat de overeenkomstige Oost-Javaanse kop deze blijkbaar bezat in de meergenoemde klauwhand.

De Midden-Javaanse singha-kop met neergaande armen, naar het gelaat gekeerde klauwen en schouderslip, die dus op de Oost-Javaanse typen niet merkbaar heeft ingewerkt, blijkt wel ten nauwste verwant aan die van Tjandimau in Noord-Indië, maar vertoont toch ook verschillende elementen welke aan deze laatste geheel vreemd zijn. In elk geval zullen wij het oerbeeld van deze kop, zoals het op Java is ingevoerd, te denken hebben als in vlak reliëf uitgewerkt en rustende op een eenvoudige band.

Het is hier de plaats om ons nader rekenschap te geven van de wijze, waarop de kunst der vierde Midden-Javaanse periode heeft ingezet.

Aangezien daarbij gevolgtrekkingen zullen worden gemaakt ook ten aanzien van de Hindoe-Javaanse bouwstijlen in het algemeen, welke gevolgtrekkingen dan gegrond zijn op de resultaten van een onderzoek, dat slechts een beperkt — zij het belangrijk — onderdeel van de sierkunst bestrijkt, mogen hier nog eens in herinnering worden gebracht onze beschouwingen op dit punt, samengevat in § 5 van hoofdstuk I, onder de nummers 8 en 9.

Bovendien, het lijkt niet onjuist, wanneer wij van de veronderstelling uitgaan, dat het omlijstingsornament — als een van de voornaamste en elementenrijkste, in alle Hindoe-Javaanse kunstrichtingen — bij elke ook maar enigszins belangrijke stijlvermenging aan de elementenuitwisseling zal hebben meegedaan; en dus practisch geoorloofd, dit ornament te beschouwen als betrouwbaar registrator der lotgevallen van de bouwstijl, waartoe het behoort.

In het historisch overzicht bleek, dat men zich tot dusver de vernieuwing van de hier besproken periode wel heeft voorgesteld zuiver als een herstel van de vóór-Çailendrase machten. De kunst zou dan ook eenvoudig op dezelfde grondslagen haar ontwikkeling vervolgd hebben, met een mogelijke versterking van het oude Pallawa-element.

De althans gedeeltelijke onjuistheid dezer voorstelling wordt waarschijnlijk gemaakt door de ontwikkelingsgang van het omlijstingsornament in zijn geheel, zowel als van makara en monsterkop elk voor zich. Duidelijk immers is komen vast te staan, dat het restauratietijdperk getypeerd wordt door een mengkunst, waarin naast de oud-bekende ook voor Midden-Java geheel nieuwe elementen op de voorgrond treden, zodat van een restauratie zonder meer geen sprake kan zijn.

Hoogstens zou men kunnen aannemen, dat er bij de aanvang van genoemd tijdperk in Oost-Java een in hoofdzaak aan de oud-Diëng-kunst verwante, doch met vreemde niet Zuid-Indische elementen vermengde kunst bestond, welke dan na de verdwijning der Çailendra's uit Midden-Java ook over dit deel van het eiland haar invloed zou hebben uitgestrekt.

Ook een dergelijke gang van zaken echter lijkt niet waarschijnlijk, en wel, omdat in het omlijstingsornament der vierde Midden-Javaanse periode, voorzover na te gaan, niets te bespeuren valt van een versterkt optreden der Pallawa-elementen, of van typische kruisingen tussen deze en de vreemde Oost-Javaanse vormen [30]. Het omlijstingsornament van *Pringapoes* bijvoorbeeld schijnt te wijzen op de vermenging van o.a. zulke Oost-Javaanse met nieuw-Diëng-elementen (verticale makara-band), dat van *Lara Djonggrang* meer op een kruising van bedoelde vreemde met Çailendrase vormen.

Verder zou dan onverklaard blijven de verschijning van het wel duidelijk niet uit Oost-Java afkomstige Tjandimau-element. Waar komt dit zo ineens vandaan? Behoorde het tot de met de Çailendra-kunst meegekomen vormenschat — wat de volle koppen van de Baraboedoer-reliëfs zouden kunnen doen vermoeden — dan is het volkomen onbegrijpelijk, dat het nergens onder de zo talrijke overblijfselen der als zodanig te herkennen oudere Diëng- en Çailendra-bouwwerken, in het omlijstingsornament wordt aangetroffen.

Was het dan misschien een vorm, die reeds in Midden-Java werd toegepast vóór de instroming der Pallawa- en Çailendra-elementen? De toepassing (in overigens niet geheel dezelfde vormen als de

---

30) Ook in de latere Oost-Javaanse kunst is geen spoor te vinden van de Pallawa-omlijsting.

latere kunst kende) aan enkele reliëftempeltjes van *Baraboedoer* zou dan te verklaren zijn als „citering" van vreemde elementen, zoals bijvoorbeeld ook de aan genoemde tempeltjes overheersende verticale makara-band, die wij verder nergens in de Çailendra-kunst, daartegenover zonder uitzondering aan de Diëng-tempeltjes, hebben aangetroffen. Ook deze veronderstelling echter lijkt niet aannemelijk, want hoe zou daarbij te verklaren zijn, dat het Tjandimau-type volkomen buiten vermenging met Diëng- en Çailendra-stijl gebleven is gedurende de derde periode, om in de vierde zich daarmede plotseling innig vermengd te vertonen? Bovendien zou van de veronderstelde „zuivere" Tjandimau-kunst der derde periode, tegenover de talrijke overblijfselen van de andere kunstrichtingen, geen enkele vorm bewaard gebleven zijn.

En zo moet men wel aannemen, dat meergenoemd Tjandimau-element gedurende het vierde Midden-Javaanse tijdvak voor het voetlicht is verschenen als gevolg ener nieuwe, van buiten Java komende instroming van vreemde vormen, rechtstreeks in het Midden, welke dan op de een of andere wijze is samengevloeid met een ongeveer gelijktijdige, uit Oost-Java komende stroom, drager ener omlijsting in de vorm van een tempellichaam.

De omstandigheid, dat in de vierde periode Midden-Java zo langs twee geheel verschillende wegen nieuwe vormen zou hebben ontvangen — hoe zeer wij enerzijds tot de aanname daarvan door het vormonderzoek worden gedreven — lijkt aan de andere kant op het eerste gezicht even onverklaarbaar als onwaarschijnlijk. Wanneer wij ons er echter rekenschap van geven, dat en hoe de hier bedoelde periode in twee delen uiteenvalt, komt een ongedwongen verklaringsmogelijkheid in het licht.

Met de verschijning toch van Balitoeng op het toneel begint duidelijk een nieuw tijdperk. „Het is verrassend, in hoe sterke tegenstelling de tiende eeuw staat tot hetgeen voorafging, en niet minder verrassend, welk een geheel ander beeld de eerste dertig jaar dezer eeuw vertoonen dan de periode die volgt. Stonden tot dusver Midden- en Oost-Java los van elkander, dadelijk na 900 blijkt een nauwe band te zijn gelegd tusschen die beide, die deel uitmaken van een gemeenschappelijk rijk". En Balitoeng zelf? „Is hij van Oost- of van Midden-Java gekomen? Een derde mogelijkheid is ook al geopperd, dat hij oorspronkelijk in het geheel geen Javaan zou zijn of een Javaan van buiten het eiland, iets waarvoor de naam Balitoeng, overeenkomend met dien van het eiland Biliton, eenige aanwijzing scheen te geven. Doch ook in dit geval zal hij toch eerst hetzij Midden- hetzij Oost-Java beheerscht moeten hebben" [31]).

[31]) KROM, *De Hindoe-Javaansche tijd*, blz. 173.

Het lijkt dan mogelijk, dat omstreeks het tamelijk duistere begin der restauratieperiode Midden-Java in nauwere aanraking zal zijn gekomen met een Oost-Java, waar de tempelstijl zijn intrede had gedaan, en dat eerst een vijftigtal jaren later, onder Balitoeng, de Tjandimau-vormen rechtstreeks van buiten zijn ingevoerd en wel speciaal op Midden-Java, waar in de grootse tempelstichtingen van deze vorst of zijn opvolgers het Tjandimau-element sterker spreekt dan de tempelstijl.

Mocht het voorafgaande op juistheid berusten, dan zouden de tjandi's *Pringapoes* en *Ngawen*, met hun duidelijke Tjandimau-elementen, pas in de periode Balitoeng gebouwd kunnen zijn.

Het opmerkelijke verschil tussen *Pringapoes* en *Lara Djonggrang* — hierin bestaande, dat aan het eerste bouwwerk vormen met volle kop de hoofdrol spelen, terwijl de elementen van de singha-makaraboog meer op de achtergrond blijven; in de *Lara Djonggrang*-groep daartegenover de Çailendra-elementen sterk op de voorgrond treden ten koste van de andere — wijst vermoedelijk op een meer algemeen verschil tussen Noordelijk en Zuidelijk Midden-Java.

Dit onderscheid lijkt namelijk verklaarbaar, wanneer men aanneemt, dat de in Zuid-Midden-Java haar brandpunt gehad hebbende Çailendra-school ook na de verdwijning van de Çailendra-heerschappij in hoofdzaak haar traditiën heeft weten staande te houden, waardoor dan in het Zuiden een voornamelijk Çailendraas georiënteerde mengkunst het aanzijn kreeg, terwijl in het Noorden, meer buiten de Çailendra-invloedssfeer, het nieuwe kunstelement zich krachtiger kon doen gelden. De oud-Midden-Javaanse elementen zijn hier blijkbaar in het bijzonder nieuw-Diëngs, wat geheel in ons beeld past. Opmerkelijk blijft dan echter, dat naar het schijnt de nieuwe vormen in de *eigenlijke* Diëng-kunst (met inbegrip van die van *Gedong Sanga*) veel minder zijn doorgedrongen dan in de werken van de Kedoe.

In hoeverre kunnen wij nu verder de gebeurtenissen in Oost-Java reconstrueren?

De inscriptie van Dinaja is er om aannemelijk te maken, dat er in de streek van Malang gedurende de Midden-Javaanse Çailendra-heerschappij een Zuid-Indisch georiënteerde kunst bestond. De onmiskenbare verschijning van elementen der tempellichaamomlijsting met bijbehorende volle singha-kop, in de kunst der vierde Midden-Javaanse periode — in verband gebracht met het feit der zeer krachtige overheersing van dit ornament in de latere Oost-Javaanse kunst en het ontbreken in beide gevallen van aanwijzingen ener Pallawase beïnvloeding — geeft verder alle grond aan het vermoeden, dat er bij het einde der Çailendra-heerschappij een Oost-Javaanse maatschappij bestond met een kunst, nauw verwant

aan een oer-Tjamse, maar daartegenover zeer verschillend van de Çailendrase of Drawidische Midden-Javaanse.

Of in bedoelde maatschappij respectievelijk kunst de Dinajase verdronken is, dan wel of beide naast elkaar bestaan hebben, moet hier een open vraag blijven. Slechts dit is zeker, dat de kunst der laatste geen merkbare invloed heeft achtergelaten, noch in het omlijstingsornament van Oost-Java, noch in dat van de restauratie-periode.

De oudste Oost-Javaanse tjandi's, namelijk *Badoet, Sanggariti* (en *Goenoenggangsir*?) verraden, door hun onderkaakloze omlijstingskoppen of makara-band, een directe samenhang met de nieuw-Diëng-kunst en zullen dus — aangenomen, dat in de Çailendra-eeuw het contact tussen het Midden en het Oosten verbroken is geweest — eerst ontstaan kunnen zijn na de Çailendra-tijd, als producten van Midden-Javaanse invloed; waarbij dan opvalt, dat wij er geen elementen aan vonden van tempelstijl of Tjandimau-groep.

Alleen in Oost-Java ten slotte zagen wij elementen van het vierde Javaanse type van „omlijsting": de met Mahakala samenhangende, volle, min of meer menselijke kop, die oorspronkelijk blijkbaar in vier stukken van gelijke uitvoering het tempellichaam versierde. Hoe de bijbehorende omlijsting er verder zal hebben uitgezien is onzeker; had zij een bijzondere vorm, dan zal deze vermoedelijk toch weinig markant geweest zijn of zó, dat een vermenging met de tempellichaamomlijsting mogelijk was, zonder dat deze laatste daarbij iets van haar eigenaardig karakter verloor, en daarmede de uitsluitend gebruikelijke kon worden of blijven.

Het feit van de gelijkheid van doorgangs- en niskoppen aan zovele tjandi's in Oost-Java en het bestaan van een geheel overeenkomstige opzet daar buiten (Khmer-kunst), maakt het zeer aannemelijk, dat dit kala-ornament als onderdeel van de „omlijsting" op Java is ingevoerd, de kala-kop niet eerst op dit eiland, ten gevolge van enige vormvermenging, zijn verheven standplaats aan het tempellichaam heeft verkregen.

En waar dan de, blijkbaar een verwante rol spelende, „kop van Sindok" verschillende van de zo typische kala-elementen der latere Oost-Javaanse koppen blijkt te bezitten [32]), mogen wij daaruit

---

[32]) Het feit, dat eerstbedoelde kop zoveel ouder is dan de andere, mag niet tot de gevolgtrekking leiden, dat hij meer op het oorspronkelijk ingevoerde type lijken zal. Ook hij maakt reeds deel uit van de mengkunst, waarin de tempelstijl vertegenwoordigd is, zal dus waarschijnlijk een mengproduct zijn. Zo draagt hij mogelijk de vroeger reeds besproken dikkrul, die wel een element van de tempelstijl is (zie blz. 198 e.v.).

verder wel besluiten, dat in het begin der derde Oost-Javaanse periode de kala-kop-omlijsting reeds in gebruik was.

In de blijkbaar onder Oost-Javaanse invloed gestaan hebbende kunst van het vierde Midden-Javaanse tijdperk vinden wij geen spoor van enige inwerking van dit in Oost-Java later toch zo buitengewoon op de voorgrond tredende omlijstingselement; en zo is de volgende conclusie waartoe wij moeten komen wel deze, dat er tussen de tijd, waarin de Oost-Javaanse vormen naar het Midden kwamen, en de datum van Sindoks inscriptie, in het Oosten een belangrijke verandering moet hebben plaats gehad, een krachtige instroming van geheel vreemde buitenlandse kunstvormen.

En wij kunnen nog verder gaan. Gedurende het vierde Midden-Javaanse tijdperk zijn Midden- en Oost-Java nauw verbonden geweest. Ook de — naar men aanneemt in het allerlaatste deel dezer periode gebouwde — *Lara Djonggrang*-groep echter is volkomen vrij van kala-elementen in haar omlijstingsornament, en dus moet zij wel gebouwd zijn vóór de evenbedoelde belangrijke verandering. Deze zou toch, bij de eenheid van Midden- en Oost-Java, onvermijdelijk haar invloed moeten hebben doen gelden.

Wij hebben het tijdstip der „kala-omwenteling" dus wel tegen het einde van het vierde Midden-Javaanse tijdperk te zoeken, ongeveer samenvallend met de geheimzinnige gebeurtenis, welke wel wordt aangenomen als oorzaak van de neergang van Midden-Java in deze tijd.

Het beeld van de oudste Oost-Javaanse bouwkunst, dat in het bovenstaande ons voor ogen kwam, is dan kort beschreven dit. De vermoedelijk „Drawidische" kunst in het Malangse, van de eerste periode, heeft geen ons bekende overblijfselen achtergelaten; zij heeft naar het schijnt ook geen merkbaar aandeel gehad in de bouwkunst met tempellichaamomlijsting, welke tegen het einde dezer periode eveneens in Oost-Java (een andere streek dan het Malangse?) zal hebben bestaan en in het tweede tijdperk haar invloed ook in het Midden heeft doen gelden.

Het is vermoedelijk ook gedurende deze laatste periode, dat in de Malang-Bangil-streek bouwwerken zijn verrezen, alleen of voornamelijk in nieuw-Diëng-stijl. Een aanwijzing, dat deze streek doorlopend „Drawidisch" georiënteerd is gebleven.

In elk geval moet zich toen ergens in Oost-Java (Kadiri?) ook de tempelstijl krachtig staande gehouden hebben — getuige zijn latere heerschappij — totdat, omstreeks het einde van het hier besproken Oost-Javaanse tijdperk, een vermenging begonnen zal zijn met een nieuw ingebracht element, de kala-stijl.

Zal de kala-omlijstingskop zijn intrede in de Oost-Javaanse kunst hebben gedaan met of zonder uitbeelding van schouders of voorste

ledematen? Wij zagen, dat de kop van het Tjandimau-type zijn neergaande armen versierd draagt met de schouderslip, en hoe vermoedelijk de kop uit de tempellichaamomlijsting oorspronkelijk met opgeheven klauwhanden zal zijn uitgebeeld (aan ook opgeheven armen?). Wanneer wij nu in de latere Oost-Javaanse kunst als regel een kala-achtige kop toegepast zien met schouders en neergaande armen van een geheel ander uiterlijk dan die van de Tjandimau-kop, zo schijnt het aannemelijk, dat deze oorspronkelijk elementen waren van de derde component der latere Oost-Javaanse kunst: de kala-stijl.

Belangrijk is in dit verband de reeds genoemde kop van afbeelding **251**, aangezien deze ons mogelijk een samenkoppeling voor ogen stelt van de hier bedoelde typen: een met opgeheven en een met neergaande armen. Beide hielden blijkbaar de handen of klauwen naast de kop, zodat het mengproduct dan vier armen met twee klauwen heeft kunnen ontvangen! De „plooien", waarachter opgaande armen schijnen schuil te gaan, zijn misschien van oorsprong singha-manen (zie afb. **101**).

Naast deze weinig voorkomende mengvorm zien wij in Oost-Java dan als algemeen gebruikelijke die, waarbij de neergaande arm van het ene met de opgeheven klauw van het andere grondtype is uitgebeeld.

Zo behoort dan in het omlijstingsornament van de latere Oost-Javaanse kunst de eigenlijke omlijsting in algemene opzet wel geheel tot de tempelstijl, evenals misschien de opgeheven klauwhand. Tot de kala-stijl zijn vermoedelijk schouders en armen te rekenen, terwijl aan de invloed van deze stijl ook de gelijkheid in uitvoering en plaatsing van doorgangs- en niskop toegeschreven moet worden. Ongelijkheid op dit punt kan zijn, zowel een gevolg van Midden-Javaanse invloed, als een element van de tempelstijl.

In zijn algemene bouw is het Oost-Javaanse omlijstingsornament dus ongetwijfeld geheel on-Midden-Javaans, slechts een enkele bijzonderheid ervan kan wijzen op een magere erfenis van de oude meer Westelijke kunst. Geen in de loop der tijden vergroeide Midden-Javaanse, maar duidelijk oorspronkelijk Oost-Javaanse vormen zien wij hier in hoofdzaak voor ons!

Onder samenvatting van het voorafgaande kunnen wij hier nog wat dieper ingaan op hetgeen zich mogelijk heeft afgespeeld in en tussen Midden- en Oost-Java, gedurende het restauratietijdperk en bij de overgang hiervan naar de volgende periode.

Wij kwamen tot de conclusie, dat omstreeks het begin van eerstbedoeld tijdvak in een bepaald deel van Oost-Java (Kadiri?) de tempelstijl een overheersende rol gespeeld zal hebben, en dat ver-

spreide elementen van deze vormengroep van daaruit de Midden-Javaanse kunst zijn binnengedrongen, waar zij plaats kregen in de bouwkunst vooral van het Zuiden en midden (vlakte van Kedoe), samengevoegd met als hoofdzaak de vormen van Çailendra- respectievelijk Diëng-kunst. Een nauw (op zijn minst cultureel) contact tussen genoemde delen van Midden- en Oost-Java was daarvoor noodzakelijk.

Het *centrum* van de Diëng-kunst zal ongeveer tezelfder tijd in nauwe aanraking zijn gekomen met de reeds gedurende het vorige tijdperk in het gebied van Malang bestaan hebbende verwante cultuurkring, getuige de bouw aldaar van tempels in blijkbaar zuivere nieuw-Diëng-stijl. Uit dit laatste feit moet dan tevens worden opgemaakt, dat het Midden- zowel als het Oost-Javaanse centrum van deze cultuur cultureel los stonden van de streken, waar tezelfdertijd de tempelstijl zijn invloed zal hebben doen gelden.

Op deze vermoedelijk tweevoudige samenhang van Midden en Oosten zal vervolgens (met Balitoeng?) een nieuwe invloed (drager van de Tjandimau-stijl) zijn gaan inwerken, welke zich cultureel in sterke mate concentreerde op het Zuiden van Midden-Java (inclusief de vlakte van Kedoe). Vast staat daarbij, dat Midden en Oosten toen één rijk vormden.

Waar wij tot de slotsom kwamen, dat de vormen van de Tjandimau-stijl aan Oost-Java vreemd zijn gebleven, moet dit tevens in het algemeen gelden voor de zo belangrijke Lara Djonggrang-kunst, met haar gemengde Çailendra-, tempelstijl- en Tjandimau-vormen. Dit dan, zoals wij zagen, in tegenstelling tot de vormen van de nieuw-Diëng-stijl.

Dat zo, ook gedurende haar machtige bloei, de Lara Djonggrang-kunst praktisch tot het Middenrijk beperkt zal zijn gebleven, hoewel haar stichters ook over het Oosten heersten, vindt misschien zijn verklaring in twee richtingen. Allereerst in dezelfde (ons onbekende) omstandigheden, welke deze heersers er toe brachten hun culturele belangstelling zo zeer tot het Midden te beperken, dat zij daar de meest indrukwekkende tempelstichtingen ondernamen, zonder Oost-Java hierin enig merkbaar deel te geven. In de tweede plaats in de ongetwijfeld reeds toen grote culturele zelfstandigheid van het Oosten.

Met de periode Balitoeng-Wawa eindigt het overwicht van Midden-Java vrijwel abrupt. Het Oost-Java van Sindok daartegenover kan, in de hier gevolgde gedachtengang, met zijn nieuw ingekomen, aan het Midden geheel vreemde kala-stijl, in zekere zin verrezen zijn in tegenstelling tot de Midden-Javaanse, doch in aansluiting op de in het Oosten al aanwezige, aan de eigenlijk Midden-

Javaanse evenzeer tegengestelde cultuurvorm (tempelstijl). Sindoks Oost-Javaanse rijk moet dan, cultureel gezien, van de aanvang af op een vrijwel geheel andere grondslag gestaan hebben dan het Mataram van Balitoeng-Wawa, al heeft eerstgenoemde misschien zijn voorganger op „regelmatige" wijze opgevolgd.

Hiermede zou begrijpelijk worden, dat de Lara Djonggrang-kunst, ook na de neergang van het Midden, Oost-Java praktisch niet bereikt heeft, geen merkbaar deel heeft gehad aan de vermenging, waaruit de latere Oost-Javaanse kunst is ontstaan [33]).

Alles bijeen genomen lijkt het wel zeker, dat, van kunsthistorisch standpunt beschouwd, de met de neergang van Midden-Java samenhangende verandering niet geweest kan zijn een eenvoudige verplaatsing, van het Midden naar het Oosten van het eiland, maar dat destijds al in Oost-Java een cultuurkring van geheel andere herkomst en aard zal hebben bestaan, welke dan in eigen sfeer gebleven is, ook bij zijn met de verzinking van de Midden-Javaanse kring samenvallende opbloei [34]).

In de boven gevolgde gedachtengang echter was Sindoks Oost-Javaanse rijk cultureel toch geen eenheid, viel het van de aanvang af in minstens twee duidelijk verschillende delen uiteen, al kan, naast het feit der politieke eenheid, het nieuw ingekomen element samenbindend gewerkt hebben.

Overzien wij thans de wijze, waarop de verschillende klauw- en handvoorstellingen van het restauratietijdperk en de Oost-Javaanse bloeitijd kunnen zijn ontstaan.

De tot vermenging gekomen componenten zouden dus zijn:

a. Çailendrastijl: singha-spuier met opgeheven klauwvoet (afb. **208**);

b. Tempelstijl: (1) omlijstings-singha met opgeheven klauwhand (en arm?);
(2) vrije singha met opgeheven menselijke hand (afb. **101**);

c. Tjandimaustijl: omlijstings(?)-singha met neergaande arm, schouderslip en naar de kop gerichte voetachtige klauw (afb. **189**);

---

[33]) De verwantschap van de Lara Djonggrang-kunst met de Oost-Javaanse zou praktisch dus slechts indirect zijn, want liggen in de door beide uit dezelfde bronnen geputte elementen (van Çailendra-, Diëng- en tempelstijl). Is tjandi *Goenoenggangsir* een op zichzelf staande stichting van de Lara Djonggrang-kunst (zie blz. 67)?

[34]) Deze conclusie bevestigt het door STUTTERHEIM vermoede (zij het in andere richting gezochte), maar door KROM afgewezen verschil in herkomst tussen Midden- en Oost-Javaanse kunst (zie blz. 29 e.v.).

d. Kalastijl: (1) Çiwa-hoofd aan lingga(-tempel?);
(2) singha- of kala-voorstelling met naakte schouders, neergaande arm en hand (afb. 233).

In de restauratieperiode zouden dan in het omlijstingsornament zijn samengekomen elementen uit de groepen a, b, c:

opgeheven klauwvoet (a) met schouderslip zonder arm (c);
opgeheven klauwhand (b, 1) met schouderslip zonder arm (c).

In Oost-Java zouden zijn samengeschoven elementen van de groepen b, d. Op volstrekt eigen wijze, want geheel buiten het zojuist beschreven Midden-Javaanse vermengingsproces om, zodat ook de mengproducten van dit laatste aan de Oost-Javaanse kunst vreemd moesten blijven.

Het enige element, dat Midden en Oosten samen hebben, is de opgerichte klauwhand. De menselijke hand, onderdeel van de tempelstijl buiten de omlijsting, heeft blijkbaar niet deel genomen aan de Midden-, wel aan de Oost-Javaanse vermenging; begrijpelijk, wanneer men bedenkt, dat in het Oosten het menselijk karakter van de omlijstingskop hiertoe als het ware moest uitnodigen.

De Oost-Javaanse mengvormen zijn dan: opgeheven klauwhand (b, 1), of wel menselijke hand (b, 2), met naakte schouder en arm (d, 2).

Tot slot hebben wij onze conclusies te trekken uit de wijze, waarop de handslip zich bleek voor te doen.

Uit het feit, dat dit ornament vrijwel niet ontbreekt in de Çailendra-kunst, daartegenover uitzondering is aan de oudste tempels van de Diëng-stijl, mogen wij wel met zekerheid opmaken, dat het een element is van de op Java ingevoerde Çailendra-kunst. In het Pallawa-ornament, gelijk wij dit leerden kennen, zou het trouwens moeilijk thuis te brengen zijn.

Waar nu verder de Tjamse singha-makara-boog dit sierstuk in het geheel niet schijnt te kennen, is het verder mogelijk, dat het onderweg van het gemeenschappelijke stamland naar Java zal zijn opgedaan.

Op Java zal deze handslip aan enig stuk als bewijs kunnen worden aanvaard voor een ontstaan daarvan in of na het derde Midden-Javaanse tijdperk. De tjandi's *Sanggariti* en *Badoet* in Oost-Java bijvoorbeeld, waaraan wij haar herkenden, worden hierdoor, evenals door de onderkaakloze singha-kop, gestempeld tot bouwwerken, die niet vóór de Çailendra-periode ontstaan kunnen zijn; ook niet gedurende dat tijdperk, aangezien Midden en Oosten toen blijkbaar gescheiden waren; dus op zijn vroegst in de restauratietijd.

TWEEDE AFDELING

DE ELEMENTEN, WAARUIT DE MONSTERKOP VAN HET JAVAANSE OMLIJSTINGSORNAMENT IS OPGEBOUWD

§ 1. *Inleiding*

Het is van belang, een zo volledig mogelijke ontleding van de monsterkop te geven. Een groot deel van het hiermede te verrichten — op zichzelf vaak weinig aantrekkelijke, doch in groter verband leerrijke en nuttige — werk zal, door het gebrek aan detailafbeeldingen, in het bijzonder van het Indische ornament, niet direct vruchten kunnen afwerpen, maar dan toch ongetwijfeld de weg effenen voor verder onderzoek, ook buiten de Javaanse kunst.

§ 2. *De bovenlip*

a. *Javaanse vormen.* Op Java ziet men aan de omlijstingskop zowel de leeuwenlip als de menselijke lip uitgebeeld.

De natuurlijke leeuwenlip heeft een verticale groef onder de neus, aan weerszijden waarvan de brede liphelften zich ronden. Deze tweezijdig gebolde lip met groef is voor de Indische singha-voorstelling blijkbaar steeds karakteristiek gebleven, maar heeft daarbij toch verschillende vervormingen ondergaan.

Een daarvan, verder bandlip te noemen, is voor ons van belang. De groef is hier tot een verticale, de lip als het ware insnoerende band vervormd (afb. **121**) [35].

Een bijzondere vorm onderscheidt zich verder door een huidplooi, die opzij van de neusvleugels ontspringt, in een flauwe bocht neer- en zijwaarts buigt naar de mondhoeken, en vooral daar veelal duidelijk te zien geeft, dat men haar als feitelijke liprand gedacht heeft, terwijl de oorspronkelijke leeuwenlip daaronder dan de rol van sterk ontbloot tandvlees speelt. Ook de wijze, waarop de inplanting der tanden is uitgevoerd, laat doorgaans geen twijfel over omtrent het tandvlezige karakter dezer bovenlip, welke daarom verder met de naam „tandvleeslip" zal worden aangeduid (afb. **121**, **208**).

De lipband zowel als de tandvleeslip spelen in de Hindoeïstische kunst van Java een grote rol, waarbij de laatste niet zonder de eerste, de eerste wel zonder de laatste voorkomt. De tandvleeslip ontbreekt wel aan geen enkele omlijstingskop van Midden-Java. Op Oost-Java daartegenover wordt zij slechts sporadisch gevonden,

[35]) Een soort van lipband komt reeds aan Griekse leeuwenkoppen voor: SCHEDE, pl. 34 v.v. (afb. 2).

met name aan de enkele tjandi's in Diëng-stijl: *Badoet* (afb. 230), *Sanggariti* (afb. 226). Overigens werd er alleen een aangetroffen aan een z.g. tempelmodel uit de bovenbouw van tjandi *Singasari* (afb. 249).

Behoren de Midden-Javaanse koppen op dit punt dus alle tot eenzelfde type, ten aanzien van de uitbeelding van de met de tandvleeslip steeds samengaande verticale lipband moeten drie vormen onderscheiden worden.

Zeer algemeen is de band met een verticale verdeling in drieën: een gewoonlijk bredere middenstrook tussen twee smallere randstroken (afb. **121**). Alleen aan enkele koppen van *Lara Djonggrang* ziet men het tweede type optreden, de veeldelige band, die het zelfs tot een onderverdeling in tien verticale stroken brengt (afb. 186). Ook het derde type, de gladde band, komt slechts bij uitzondering voor, aan *Baraboedoer* (afb. **137a**), *Pawon* (afb. **151**), *Sewoe* (afb. **157**), *Sanggariti* (afb. *225*). Niet onmogelijk heeft deze laatste vorm zijn bestaan soms slechts te danken aan het on-af zijn, door het ontbreken van de pleisterlaag, waarmede de koppen oorspronkelijk bedekt waren of zouden worden. In enkele gevallen is de band heel smal en daardoor van een beslist ander type dan de gewone brede vorm (afb. 130).

Een lipband van bijzondere vorm, niet gecombineerd met de tandvleeslip, speelt in de Oost-Javaanse kunst een rol. Terwijl de eigenlijke bandlip door een geheel verticaal belijnde band in tweeën gedeeld wordt, zien wij in Oost-Java de begrenzingslijnen, onder tegen de neus beginnend, vóór het bereiken van de benedenrand zijwaarts buigen, om eerst daarna die rand te bereiken (afb. 246), meest zelfs geheel evenwijdig daaraan te verlopen (afb. **239**, **243**, 256) [36]).

En met deze laatste vorm heeft men dan feitelijk voor zich een ongespleten bovenlip, met een gegroefde bovenrand, die niet onder de neus doorloopt, maar op twee plaatsen, namelijk links en rechts daaronder tegen aan, zijn einde vindt (afb. **275**). Een nog verdere afwijking van de „leeuwenlip" is waar te nemen aan *Kalitjilik* (afb. **262**), waar een geheel menselijke bovenlip is uitgebeeld, terwijl boven de rand daarvan twee onder tegen de neus ontspringende ondiepe groeven de invloed van de singha nog juist even verraden.

Wij zijn hiermede gekomen tot de bovenlip van menselijk type. Deze onderscheidt zich van de reeds beschrevene in het algemeen door het bezit van een bovenrand, die in ongebroken lijn onder de

---

[36]) Men vergelijke hiermede afb. 36 bij SCHEDE. Invloed van de Midden-Javaanse tandvleeslip is vooral voor de kop van afbeelding **243** niet onwaarschijnlijk.

neus doorloopt, tevens, doordat een min of meer duidelijk onderscheid is gemaakt tussen de zachtvlezige lip en het daaronder uitkomende gebit of tandvlees.

De boven beschreven mengvorm tussen deze lip en de singhabandlip is het meest gewone type in de latere Oost-Javaanse kunst. Toch treft men ook de menselijke vorm vaak aan in vrijwel zuivere uitbeelding, bijvoorbeeld aan de tjandi's *Djago* (afb. 254), *Bangkal* (afb. 277), *Djaboeng* (afb. 270) en de vroeger reeds genoemde kop van het ouderwetse *Soembernanas* (afb. **232**). Blijkbaar eveneens aan de helaas op dit punt niet duidelijk afgebeelde kop van Sindok (afb. **233**).

b. *Buitenlandse verwante vormen.* Een volmaakte tandvleeslip blijkt in de Pallawa-kunst gebruikelijk geweest te zijn, maar dan naar het schijnt niet met de brede driedelige band van de Javaanse (afb. 77). Een zodanige band echter kunnen wij in zuivere vorm aan Kailas toegepast zien (afb. 52). De Javaanse combinatie vinden wij terug aan een in het Palembangse gevonden leeuwtje (afb. 104). Verdere verwante vormen kunnen niet genoemd worden. De singha van Tjandimau (afb. **40**), die, naar ons bleek, nauw verwant zal zijn aan een bepaald Javaans type, draagt een volle Hellenistische snorlip, een op Java blijkbaar onbekende vorm. Ook aan deze snor echter zien wij een smalle lipband toegepast.

In de kunst van Tjampa treffen wij een nauw aan de Oost-Javaanse bandlip verwante vorm aan, zowel bij het onderkaakloze type (afb. 94, **95**), als bij de volle kop (afb. **99**, **100**). De hier soms een zeer brede ruimte insluitende bandbegrenzing, die daardoor enige (toevallige?) gelijkenis vertoont met de tandvleeslip-rand, ontspringt eveneens onder de neus en loopt in een bocht buitenwaarts naar de liprand toe. Een meervoudige verticale belijning van het bandgedeelte komt voor.

c. *Slotsom.* Terwijl het ontbreken van de handslip in de Tjamse kunst deed vermoeden, dat dit op Java zo gebruikelijke ornament niet tot de gemeenschappelijke stamvorm dezer kunstrichtingen zal hebben behoord, is uit het blijkbaar ontbreken van de tandvleeslip in eerstgenoemde kunst niet eenzelfde conclusie te trekken. In het eerste geval toch gaat het om een zelfstandige vorm, die hier wel en daar niet voorkomt, in het laatste om een, die zowel hier als daar aanwezig is (namelijk een bandlip), maar daarbij een verschillend type te zien geeft. De tandvlezige vorm der bovenlip zou, nieuw ingevoerd in Tjampa en op Java, dáár weggehouden kunnen zijn door het er tot dusver gebruikelijke type (verwant aan het Oost-Javaanse), om op Java wel ingang te vinden, misschien zelfs samen te komen met een Pallawase tandvleeslip.

Wat de Tjamse vorm betreft, de opvallende gelijkenis met de Oost-Javaanse legt alweer eenzelfde band, als wij ook op andere punten al vonden. De nieuwigheid in de kunst der vierde Midden-Javaanse periode, namelijk de meervoudig verdeelde lipband, evenals de eigenaardige Oost-Javaanse lipbelijning, laten zich verklaren als elementen van de tempelstijl.

Het feit, dat de Pallawase lipband blijkbaar zeer smal is, terwijl aan de Tjaloekyaanse tempel Kailas de driedelige band voorkomt, wijst misschien op een samenhang van laatstgenoemde met de Çailendra-kunst en van de heel smalle band op Java met Pallawa-vormen.

De opvallende verschijning in de Oost-Javaanse kunst van het derde tijdperk en later van de menselijke bovenlip (al dan niet gecombineerd met elementen van een lipband), en wel aan koppen, die tot dusver voor de singha gereserveerde plaatsen innemen (de tempelhoek-versierende kop van *Soembernanas* bijvoorbeeld), moet tenslotte worden geschreven op rekening van de kala-stijl. In de kunst der vierde Midden-Javaanse periode ontbreekt deze lip geheel.

§ 3. *De onderkaak*

a. *Javaanse vormen en buitenlandse parallellen.* Ook van onderlip en kin treft men op Java twee scherp gescheiden vormen aan: het singha- en het menselijke type.

De singha-onderkaak (afb. **180**) heeft geen kin, is zeer laag gebouwd en sterk in de breedte gerekt. Kaak en lip vloeien ineen zonder duidelijke overgang. De kaak hangt bijna steeds over de rand van de ligplaat heen, en zelfs is deze laatste bij de koppen van *Lara Djonggrang* doorgaans uitgekapt om daaraan plaats te geven (afb. **189**). Een opvallende „baard", van floralistisch uiterlijk, versiert — voor zover bekend zonder uitzondering — de onderkaak-rand. Eenzelfde baard ziet men ook aan singha's buiten de omlijsting, van de jongere (afb. 218) zowel als van de oudste (afb. 211) Midden-Javaanse kunst [37]).

Een eigenaardig afwijkend type van onderkaak hebben de volle koppen van tjandi *B, Gedong Sanga* (afb. **117**), men zou zeggen, door aanpassing aan de in een stompe spits oplopende nisbegrenzing. Aan de Oost-Javaanse volle kop is de singha-onderkaak blijkbaar geheel vreemd.

De menselijke onderkaak daartegenover is alleen aan de Oost-Javaanse omlijstingskoppen vertegenwoordigd en dan dus met uitsluiting van elk ander type. Zij onderscheidt zich door het bezit

---

[37]) Vele makara's zijn daarvan eveneens voorzien (afb. **341**, **344**), ook in de oudere kunst (afb. 337, **121**, **231**, 335).

van een doorgaans brede en hoekige kin, en een vrij sterk vooruitstekende, geheel menselijk gevormde onderlip (afb. **262**) [38].

De kop van Sindok (afb. **233**) geeft hier weer het oudste voorbeeld, met zijn sterk sprekende kin en vermoedelijk menselijke onderlip. Deze kop draagt ook een soort van baard met haarbelijning, zoals in de Oost-Javaanse kunst niet ongewoon (afb. **262**), in de Midden-Javaanse onbekend is.

Terwijl aan de Europees-klassieke sier-leeuwenkop als regel de natuurlijke puntigheid en smalheid van de leeuwenkin zeer tot haar recht komen (afb. 3), heeft in de Indische kunst blijkbaar een kinloze, laag gebouwde en breed uitgetrokken onderkaak, gelijk de reeds beschreven Javaanse, van ouds een eerste rol gespeeld. Zo ziet men haar aan Sanchi-toepa (afb. 16), in de Gandharase (afb. **20**, **25**), de Goeptatase (afb. **40**), de Pallawase (afb. 77), de Tjamse (afb. **99**, **100**) en de Tjaloekyaanse kunst (afb. 63).

Deze singha-kaak kan dus in het algemeen weinig waarde hebben als middel tot herkenning van enige bijzondere stijl. Op Java echter, waar zij de menselijke vorm tegenover zich vindt, is dit geheel anders. En dan moeten wij het feit memoreren, dat de laatste geheel tot het Oosten van het eiland beperkt blijft.

De Midden-Javaanse floralistische „baard", die eigen bleek te zijn aan makara's en volledige singha's ook van de oudste kunst, echter ontbreekt aan de koppen van Tjandimau en Tjampa, zou een eerst op Java door de volle kop verkregen element kunnen zijn [39]. Daartegenover is de harige baard van de Oost-Javaanse kop wel een element van de kala-stijl.

b. *Bijzondere vormen zonder onderkaak.* Behalve de ons reeds bekend geworden, met guirlande of boogband samenhangende onderkaakloze singha-kop, vinden wij op Java nog twee geheel andere vormen, waarbij de onderkaak van zijn normale plaats is beroofd.

De eerste is misschien ontstaan uit de voorstelling van een volle, met de kin op enige onderlaag liggende kop, waarvan de onderkaak door deze bijzondere houding min of meer op de achtergrond kwam, als het ware weggedrukt werd.

In de Khmer-kunst kan men aanwijzingen vinden, die het waarschijnlijk maken, dat daar een onderkaakloze kop van het zojuist beschreven type is ontstaan. Vroeger (blz. 114) bleek reeds, dat in genoemde kunst de twee hoofdvormen van zelfstandige singha-kop (namelijk de onderkaakloze met guirlande of band, en de volle met

---

[38]) Vergelijk hierbij afbeelding 82.

[39]) Op een wijze als beschreven in hoofdstuk I, afd. 5, onder punt 6.

voorste ledematen) bijeen en tot vermenging zullen zijn gekomen. Een min of meer zuiver voorbeeld van de eerste geeft afbeelding 88, van de tweede afbeelding 84. Wanneer men nu bij deze twee een voorstelling ziet als van afbeelding **85**, dan herkent men in deze laatste de mengvorm, waarin de onderkaakloze kop met rank vertegenwoordigd is door de rank, terwijl de invloed van de volle kop blijkt uit het feit, dat het monster ligt op en niet bijt in de rank, en ook uit de aanwezigheid der overigens eigenaardig uitgebeelde voorste ledematen [40]). De bijzonderheid, waar het hier nu echter vooral om gaat, is de onzichtbaarheid van het grootste gedeelte der als het ware naar achter weggedrukte onderkaak, waardoor wij een type voor ons zien gelijk in de aanvang beschreven werd.

In Midden-Java komt een hieraan misschien verwante vorm overvloedig voor aan de *Lara Djonggrang*-groep (afb. **198**), uitgevoerd aan de volle kop van het Tjandimau-type (klauwen), terwijl ook elementen van de gewone onderkaakloze kop der Çailendra-kunst meespreken, gelijk later o.a. blijken zal bij de behandeling van de uit de bovenkaak afhangende bloemversierselen.

De mogelijkheid lijkt echter niet uitgesloten, dat de voorstelling met weggedrukte kaak hier geen voorvorm is [41]) en wij eenvoudig te doen hebben met een ter plaatse ontstane bijzondere mengvorm, tussen de volle en de onderkaakloze singha-kop.

Als tweede van het gebruikelijke afwijkende type moet genoemd worden de in de Oost-Javaanse kunst voorkomende „doorgesneden" onderkaak (afb. 272).

Men vindt haar uitgebeeld o.a. aan een singha-kop uit de lijstversiering van tjandi Djago (afb. 255), het kala-gezicht op het achterhoofd van de Ganeça van Bara (afb. 235), de omlijstingskop van een tempelmodel uit de bovenbouw van tjandi *Singasari* (afb. 249) en sommige van de als monôcle bekend staande sierstukken (afb. **284**).

Deze koppen zijn slechts in schijn zonder onderkaak. Dit lichaams-

---

[40]) Een andere mengvorm geeft afbeelding 86. Deze is in hoofdzaak „normaal" onderkaakloos, maar verraadt door de aanwezigheid van poten (en tong?) het vreemde bloed.

[41]) Deze voorstelling hebben wij in elk geval wèl voor ons in de Oost-Javaanse kop van *Belahan* op afbeelding 234. Opmerkelijk is, dat deze kop, die toch blijkbaar de maanverslindende Kala Rahoe voorstelt, zich nauw aansluit bij de liggende singha-kop met afhangende armen, zoals wij die ook in de Khmer-kunst leerden kennen. Hij bijt dan ook niet in de maan, maar ligt daar bovenop, met flauw geopende bek steunende op zijn „kin". Een sprekend voorbeeld van de gebondenheid dezer kunst: geen uitvoering zonder meer van de uit te beelden voorstelling, maar het pasklaar maken ener zo min mogelijk veranderde overgeleverde combinatie, welke met bedoelde voorstelling feitelijk weinig te maken heeft.

deel toch is in zijn geheel aanwezig en slechts voorgesteld, alsof het in het midden doorgesneden en vervolgens naar rechts en links weggetrokken en omgekruld is, onder en opzij van de wangen. Het gedeelte van mondhoek tot en met slagtand is daarbij op zijn plaats gebleven. De opstaande slagtanden van de kop van Bara schijnen te zijn afgebroken, op elk der weggebogen kaakhelften zijn nog de — nu naar beneden hangende — bijbehorende twee snijtanden aangebracht!

Verwante vormen van elders kunnen niet worden genoemd.

§ 4. *Het gebit*

a. *Javaanse vormen.* Ook op het punt van het gebit zijn, als onderling sterk uiteenlopende stamvormen van de verschillende typen, het menselijke en dat van de leeuw te vermoeden.

Het natuurlijke leeuwengebit heeft zowel boven als beneden zes snijtanden, geflankeerd door zware hoektanden. De plaatsing ten opzichte van elkaar, van boven en beneden tanden, is een zodanige, dat bij het sluiten van de bek de slagtanden van de onderkaak die van boven *binnenzijds* voorbij gaan. De kunst-singha, in zijn vele uiteenlopende vormen, heeft vaak dit van de leeuw ontvangen gebit min of meer zuiver behouden, vooral, waar hij bewust als zodanig bleef optreden. Zo vertonen bijvoorbeeld de grote singha-wachters van *Baraboedoer* (afb. 212), ofschoon zij de last ener lange reeks van Indische voorvaderen te dragen hebben, naar aantal en plaatsing der tanden volkomen het zojuist beschreven leeuwengebit. Hetzelfde geldt van vele nisbewonende singha's van *Lara Djonggrang* (afb. 217).

Vooral daar echter, waar de band met de singha min of meer los is, ziet men wel, naast zovele andere sterke vervormingen, ook het gebit geheel veranderd, ongetwijfeld onder invloed van andere voorstellingen. Zo vindt men bijvoorbeeld in de Khmer-kunst monsterkoppen met vijf, zeven of zelfs talloze tanden (afb. 84, **85**, 86, 90). In de kunst van het oude Tjampa waren blijkbaar eveneens vijf- en zeventandige singha-koppen gewoon (afb. 94, **95**, **100**).

Een der koppen van Tjandimau draagt in de bovenkaak het normale leeuwengebit, waarvan vooral de hoektanden sterk uit de bek treden, terwijl die van de onderkaak in het geheel niet zijn uitgebeeld (afb. **40**).

Aangezien het grootste deel der Javaanse omlijstingskoppen de onderkaak mist, zullen in het volgende alleen de snijtanden van de bovenkaak nader in ogenschouw genomen worden. Het aantal daarvan bedraagt (voorzover de afbeeldingen tellen toelaten) aan de tjandi's van het Diëng-plateau: *Srikandi* 14; *Semar* 8; *Ardjoena*

6 en 8; *Sembadra* 6(?); *Poentadewa* 6 en 8; de *Gedong Sanga* groep: tjandi *A* 13(?); tjandi *B* 2; tjandi *C* 7; *Ratna* 6. Verder vinden wij aan de Çailendra-bouwwerken: *Kalasan* 4, 5, 6 of 7; *Loemboeng* 4 of 6; *Mendoet* 6 of 8; reliëfs van *Baraboedoer* 2, 4, 5, 8; het Baraboedoer-monument zelf 6 of 8; *Pawon* 4; *Sewoe* 4, 6, 7. Een telling aan de tjandi's van het laatste Midden-Javaanse tijdperk levert: *Pringapoes* 4, 6; *Ngawen* 6, 9, 10; *Lara Djonggrang* 5, 6, 7, 8, 9, 10; *Sadjiwan* 7 of 8. Al zijn deze cijfers ongetwijfeld vaak heel onvolledig, vooral ten aanzien van de grotere bouwwerken waarvan weinig afbeeldingen ten dienste staan, toch laten zich daaruit wel enige gevolgtrekkingen maken.

Voordat hierop echter nader wordt ingegaan, moet een eigenaardigheid besproken worden, welke zich voordoet bij meerdere eventandige en daaronder vooral de zestandige onderkaakloze vormen, van Diëng- en Çailendra-kunst. Vele van deze koppen dragen namelijk een bloemrozet tussen de middelste twee snijtanden, soms van zodanige afmetingen, dat zij de tandenrij ver voorbij gaat, zoals bijvoorbeeld aan *Baraboedoer* (afb. **137a**) of *Srikandi* (afb. 113), soms ook daartussen blijvend, als aan *Loemboeng* (afb. 132) en de meeste tjandi's in Diëng-stijl (afb. 110).

Aan de koppen van enkele *Gedong Sanga*-tempels nu kan men mogelijk de sporen vinden ener omzetting van de eventandige vorm met rozet, in een oneventandige, door verwisseling in twee étappes van de bloem met een tand. Men vergelijke daartoe de kop van afbeelding 123 met die van bijvoorbeeld afbeelding **121**. Aan de eerste is de neusband bezet door een bolvormig lichaam, dat geen rozet (meer?) is, aan de tweede bevindt zich in de plaats daarvan een echte tand, die evenwel, door meerdere grootte en enigszins andere afwerking, afwijkt van zijn buurtanden; hetgeen zou kunnen wijzen op een ontstaan, via de bol, uit de rozet [42]).

Ook aan verschillende koppen van *Kalasan* ziet men de mogelijkheid van een soortgelijk ontstaan van de oneventandige uit de eventandige. De eventandige kop van afbeelding 127 bijvoorbeeld heeft blijkbaar enig floralistisch ornament op de tandvrije neusband. Vergelijkt men hiermede nu de oneventandige niskop van afbeelding 128 of 129, dan heeft men ongeveer eenzelfde beeld voor zich, als de koppen van *Gedong Sanga* te zien gaven: een tandvrije neusband naast een tanddragende, waarbij echter deze middelste tand in bouw min of meer afwijkt van de overige. Hetzelfde is het geval aan alle

[42]) Misschien echter is deze bol van gelijke origine als die van afbeelding **59**. Dan zou hij niet zijn een „vergroeide" rozet, maar een zelfstandige vorm, zouden wij een plaatsverwisseling voor ons zien tussen drie elementen: bol, bloem en tand.

andere in afbeelding ter beschikking staande oneventandige koppen van Diëng- en Çailendra-kunst (afb. 158).

En zo krijgt men de indruk, dat de oneventandige vorm zonder rozet, van de kunst van het derde Midden-Javaanse tijdperk, gedeeltelijk voortgekomen kan zijn uit de eventandige met rozet.

Na het bovenstaande komen wij vanzelf tot een andere onderscheiding in het snijtandenbeeld van de zojuist genoemde periode, namelijk naar de omstandigheid of de neusband al dan niet tandvrij is uitgebeeld. De oneventandige koppen met een van de andere afwijkende tand, zullen daarbij dan tot de tandvrije categorie te rekenen zijn.

Opvallend is al dadelijk, dat lang niet overal, waar een tandvrije neusband voorkomt, deze band ook een rozet draagt. Het gewone type is voorzien van een veel ingewikkelder bloem-en-snoer-ornament, dat van achter de kaakrand in zijn gehele breedte te voorschijn komt, daarbij in het midden doorgaans wel een gesteelde bloem vertoont, maar dan een, die niet in de neusband ontspringt, doch daarachter, gelijk het hele ornament waarvan zij deel uitmaakt (afb. **151**). Het lijkt dus niet direct waarschijnlijk, dat het hier besproken type met tandloze middenruimte, deze te danken zou hebben aan de rozetvoorstelling.

Terwijl de kop met tandvrije neusband regel is in het derde tijdperk, ontbreekt toch ook niet een vorm met aaneengesloten eventallige tandenrij, waarvan dus ook de neusband niet vrij is gebleven. Het enige bekende voorbeeld daarvan vindt men aan *Kalasan* (afb. 129 rechts).

Beschouwen wij nu verder het aantal tanden zonder meer, dan valt aan de koppen van de derde periode op, dat de getallen 6 (of 7) en (of) 8 in de Diëng-kunst domineren en ook aan de meeste Çailendra-bouwwerken niet ontbreken. In de laatste groep echter spelen ook de getallen 2 maar vooral 4 en 5 een duidelijke rol.

Overgaande naar het vierde Midden-Javaanse tijdperk, zien wij het type met vrije neusband zo goed als geheel verdwijnen. Onder de zeer vele koppen van *Lara Djonggrang* bijvoorbeeld is geen enkel exemplaar van dit type te vinden, alle hebben normaal aaneensluitende tanden. Het aantal snijtanden varieert (aan *Lara Djonggrang*) veel sterker dan aan de oudere monumenten, als bijvoorbeeld *Baraboedoer*. Vijf- of zeventandige koppen spelen echter wel een hoofdrol. Tussen de volle en de onderkaakloze valt daarbij geen onderscheid waar te nemen.

De kunst van Oost-Java geeft ons een singha-gebit te zien aan de zeventandige koppen van *Sanggariti* en aan *Badoet*, waar de rozet is toegepast.

Gelijk wij reeds opmerkten, staan in het normale zoogdierengebit

met geprononceerde hoektanden, deze tanden in de onderkaak binnen hun tegenstukken in de bovenkaak. Aan de omlijstingskoppen van Midden-Java blijkt deze stand de gewone te zijn gebleven. Niet alle volle koppen echter dragen hier het volledige stel slagtanden. Van de vele exemplaren van *Lara Djonggrang* bijvoorbeeld heeft er geen enkel hoektanden in de onderkaak. De koppen van *Pringapoes* (afb. **180**) en *Sadjiwan* (afb. 199) bezitten ze wel, maar zeer klein opgezet in vergelijking met de zware tegenstukken in de bovenkaak. Een soortgelijke opzet valt ook aan een bepaald singha-type van de Çailendra-tijd op te merken (afb. 212).

Wat de vorm van de Midden-Javaanse (boven)hoektand betreft, kan worden opgemerkt, dat deze steeds sterk buitenwaarts gericht staat, niet alleen als gevolg van zijn plaatsing aan de einden van de singha-tandenrij, maar vooral ook door een sterke kromming naar buiten toe.

Het natuurlijke menselijke gebit draagt vier snijtanden in elke kaak. Daar, waar men in de Hindoeïstische kunst wezens van menselijke gedaante uit het geesten- of godenrijk een angstwekkend uiterlijk moest geven, heeft men dit gewoonlijk gedaan door de tandenrij van de bovenkaak, d.w.z. soms de snijtanden alleen, maar meest de snijtanden met de hoektanden, zichtbaar uit te beelden; waarbij die hoektanden vrij menselijk kunnen zijn, zoals aan de Midden-Javaanse Kala van afbeelding 204, in andere gevallen evenwel tot echte slagtanden zijn vergroot (afb. 206) [43].

Dit laatste type van kala-gebit met geprononceerde hoektanden nu, vinden wij terug aan alle volle Oost-Javaanse omlijstingskoppen. Ook in de benedenkaak staan, tussen de lange bovenslagtanden zichtbaar, steeds de vier snijtanden uitgebeeld. De vorm der doorgaans bijna recht naar beneden verlopende slagtanden (afb. **262**) sluit zich al evenzeer aan bij die van het echte kala-gebit en verschilt zeer van de sterk buitenwaarts buigende singha-tanden van Midden-Java. Verschillende uitzonderingen echter komen voor, welke meer bij bedoeld Midden-Javaans type aansluiten. Zo aan *Kidal* (afb. 237, **238**), *Djawi* (afb. 256), *Bangkal* (afb. 276).

Hiermede hebben wij het Oost-Javaanse gebit in het algemeen getypeerd, om dan verder dadelijk twee belangrijke groepen te moeten onderscheiden: die zonder en die met hoektanden in de benedenkaak.

De eerste groep vinden wij alleen aan *Kidal* (afb. **239**) en *Singasari* (afb. 244) vertegenwoordigd. Ook de kop van Sindok droeg, zo niet alle tekenen bedriegen, dit zuivere kala-gebit (afb. 233). Vooral de partij om de linker mondhoek doet zulks vermoeden.

---

[43]) Vergelijk hierbij afbeelding 62.

De tweede groep zien wij optreden aan alle overige hier beschouwde Oost-Javaanse tjandi's. Een opvallende eigenaardigheid van deze laatste groep is de onnatuurlijke plaatsing der benedenslagtanden, die aan de *buitenkant* van hun tegenstanders opwaarts gaan. Een dergelijke, ook aan de rakshasa (afb. **285**) uitgebeelde voorstelling is verder slechts nawijsbaar aan sommige exemplaren van de Oost-Javaanse rondoog-makara (afb. 351) [44], aan de Djambische makara's van de afbeeldingen 322 en 324; verder aan een makara met olifantsstoottand uit de Tjamse kunst (afb. **318**) — waarbij dan echter bedoelde stoottand in de bovenkaak de plaats inneemt van de roofdiertand — en vooral ook duidelijk aan de Tjamse makara's van afbeelding 94.

Van belang als stijltyperend lijken ook de vorm en wijze van inplanting der tanden. Wij moeten daarbij elk voor zich beschouwen: de plaatsing ten opzichte van de naburige tanden; het tandlichaam; de tandvleesrand. Ter bekorting beperken wij ons voorts tot de snijtanden.

De tanden staan dan, om te beginnen, aaneengesloten of ook met tussenruimten (dit afgezien van de ruimte tussen de middelste tanden, aan het type met tandvrije neusband). Deze twee vormen zijn gewoonlijk van elkaar te onderkennen door het niet of wel zichtbaar doorlopen tussen de tanden, van elks tandvleesrand.

De aaneensluitende tandenrij komt in de kunst van het derde Midden-Javaanse tijdperk voor aan vrijwel alle koppen van de Diëng-stijl (afb. 110, **121**). Ook aan de Çailendra-bouwwerken ontbreekt zij bijna nergens (afb. 129, **135**, 136, **137a**), maar daar is tevens een belangrijke plaats ingeruimd aan vormen met uiteenstaande tanden (afb. 133, 138, **151**, 154). Typen als van tjandi *Loemboeng* op afbeelding 131 schijnen tussenvormen te zijn. Aan de tjandi's van het vierde tijdperk ziet men slechts het aaneengesloten gebit (afb. **198**).

De tandvorm doet zich op Midden-Java hoofdzakelijk in drie typen voor: het rechthoekige, het cylindervormige en het kegelvormige. De rechthoekige snijtand (afb. **121**, **137a**), in vooraanzicht rechthoekig van vorm, heeft een met drie doorgaans stompe punten gekarteld snijvlak. De cylindervormige tand, die, zoals de naam reeds aanduidt, een ongeveer cirkelvormige doorsnede heeft, is doorgaans voorgesteld als recht afgesneden, maakt daardoor vaak de indruk van een afgebroken stomp (afb. **117**, **151**, 154). De kegelvormige snijtand ten slotte heeft vrijwel hetzelfde uiterlijk als een normale dierlijke slagtand (afb. **95**, 138, **232**).

---

[44]) Andere stukken missen duidelijk de slagtanden in de onderkaak (afb. **353**).

Het eerstbeschreven type vindt men, met uitsluiting van de andere, aan de Diëng-tempels; in de Çailendra-kunst daartegenover komen alle drie typen voor, zowel zuiver — gelijk uit de bovenaangehaalde voorbeelden blijkt — als vermengd. Zo zijn bijvoorbeeld de snijtanden van de poortkop van *Kalasan* (afb. 127) in hun horizontale doorsnee rechthoekig, terwijl zij van voren gezien toch de spits uitlopende vorm van de kegeltand hebben.

In hoeverre kan er een bijzonder verband bestaan tussen het uiteenstaande of het aaneengesloten gebit enerzijds, en de rechthoek-, cylinder- of kegeltand anderzijds?

Duidelijk lijkt, dat het aaneengesloten gebit van het derde tijdvak naar zijn oorsprong rechthoekige tanden had. Men ziet toch deze vormen vrijwel steeds samengaan. Evenzeer lijkt duidelijk, op gelijke grond, de saamhorigheid van uiteenstaand gebit en cylindertand. Het cylindertandige gebit is bovendien als regel vier- of zelfs tweetandig (afb. **117**, 143, 144, 145, 148, **151**), terwijl omgekeerd alle aangetroffen vier- en tweetandige koppen, met uitzondering van een stuk van *Pringapoes* (afb. 181), cylindertandig zijn. Zo lijkt het waarschijnlijk, dat het cylindertandige gebit van origine een gering aantal uiteenstaande snijtanden bezat, en dat bijvoorbeeld de kop van *Sewoe* op afbeelding 154, met zijn zes cylindervormige, uiteenstaande tanden, een mengvorm is. Van de kegeltand zijn te weinig voorbeelden bekend, om daarop verder in te gaan.

Nog dient genoemd te worden het gebit van uiteenstaande, rechthoekige tanden. Misschien is dit evenzeer een mengvorm, tussen het aaneengeslotene met rechthoekige en het uiteenstaande met cylindervormige tanden. Het type komt veel voor in de Çailendrakunst (afb. 131, 133, 155) en ook aan tjandi *Ratna* van Gedong Sanga (afb. 123).

Ten slotte hebben wij nog de tandvleesrand te beschouwen. Hiermede wordt bedoeld de overgang tussen tandvlees en tand, welke overgang veelal door een zelfstandig sierstuk wordt gevormd. Te onderscheiden zijn: een eenvoudige dunne koordrand (afb. **117**, **151**, 154) en een driepuntig gekartelde, op de tandvoet uitgebeelde rand (afb. **121**, 127, **137a**, **164**). Blijkbaar behoort in de kunst van het derde Midden-Javaanse tijdvak de kartelrand bij de eveneens driepuntige rechthoektand, de eenvoudig koordvormige rand bij de cylindertand, waar hij vanzelf een ringvormige gedaante heeft. Het tandvlees om die ring is soms enigszins gezwollen voorgesteld, zodat de afgeknotte tand dan als het ware ontspringt uit het topgedeelte van een bultvormige verhevenheid (afb. **117**, **151**). Aan de koppen van de vierde periode schijnt een breed opgezette driepuntige kartelrand vrijwel de enig voorkomende te zijn (afb. **164**, **198**).

In Oost-Java komen aan tjandi *Sanggariti* waarschijnlijk een

zeventandige singha-kop met rechthoekige aaneengesloten, en een viertandige met uiteenstaande kegelvormige tanden voor (afb. 225, resp. links en rechts). De kegeltanden van de kop van *Soembernanas* werden reeds genoemd (afb. 232). Verder zien wij hier slechts het kala-type met zijn ook afwijkende snijtandvorm. Deze is namelijk bijna steeds volkomen menselijk, van geringe afmetingen, heeft een natuurlijk boogvormige snijrand en een eveneens natuurlijk, zonder speciale tussenrand, tegen de tanden aansluitend en daartussen verder oplopend tandvlees (afb. 259). De tanden sluiten nauw aaneen (afb. 270). Slechts in een enkel geval is er een duidelijke, niet gekartelde tandvleesrand uitgebeeld. Zo aan een kop van *Djawi* (afb. 256), *Kidal* (afb. 243).

b. *Buitenlandse verwante vormen.* Genoemd zijn al de zestandige singha van Tjandimau, de vijf- en zeventandige singha's van Tjampa; welke typen blijkbaar gemeen hebben het ontbreken van slagtanden in de onderkaak tegenover een krachtige uitbeelding daarvan in de bovenkaak. De snijtanden zijn bij de kop van Tjandimau rechthoekig en nauw aaneensluitend, de snijrand is rechtlijnig, van een tandvleesrand blijkt niets. De hoektanden zijn òf zwaar en driepuntig, òf klein en eenpuntig (afb. 40). Aan de Tjamse singha-kop schijnen slechts kegelvormige tanden voor te komen, aaneengesloten of ook wel uiteenstaand (afb. 94). Wat de tandvleesrand betreft staat slechts vast, dat de driepuntig gekartelde vertegenwoordigd is (afb. 95).

In de Tjaloekyaanse kunst ziet men algemeen een kop met slechts twee tanden (oorspronkelijk slagtanden?), die ontspringen in het midden van elke kaakhelft uit een grote bultvormige verhevenheid van het tandvlees, welke vrijwel de gehele bijbehorende kaakhelft in beslag neemt (afb. 52, 59, 313). Het tandlichaam is daarbij steeds voorgesteld als een afgeknotte kegel.

Van de singha der Pallawa-kunst is jammer genoeg geen enkele duidelijke afbeelding beschikbaar. Het lijkt er haast op, alsof hij slechts slagtanden en geen snijtanden draagt in de bovenkaak (afb. 75, 77). Ten slotte moet genoemd worden de Palembangse singha van afbeelding 104, die blijkbaar snijtanden had van zuiver menselijk type.

c. *Slotsom.* Wat de *snijtanden* betreft, ontmoetten wij in de Diëng-kunst als regel een aaneengesloten, rechthoek-tandig gebit met driepuntig gekartelde (?) tandvleesrand en tandvrije neusband, waartegen een lotusrozet. Het aantal snijtanden beloopt doorgaans 6 of 8, in enkele gevallen is mogelijk de rozet door een tand vervangen, zodat een zeventandig gebit is ontstaan.

Een soortgelijk type van gebit geeft ook de Çailendra-kunst te zien, waarbij de tandvrije neusband soms eveneens een rozet draagt, in andere gevallen echter geheel vrij blijft, terwijl dan vaak niet een eenbloemige versiering is aangebracht, doch een meer samengesteld sierstuk, dat achter de tandenrij of kaakrand ontspringt. Ook hier is oneventandigheid naar het schijnt soms het gevolg ener omzetting van een (floralistische ?) neusband-versiering. Een tweede, blijkbaar zelfstandig type van de Çailendra-kunst is een slechts sporadisch aangetroffen, even- (zes?) en rechthoek-tandig gebit, dat ook in het midden van de kaak aansluit, de neusband dus niet vrij laat. Een derde, zelfstandige, goed vertegenwoordigde vorm is die met cylindervormige, uiteenstaande bulttanden. Het aantal snijtanden schijnt hierbij van oorsprong gering te zijn (twee?). Ten slotte vonden wij in de Çailendra-kunst het gebit met kegelvormige snijtanden. Omtrent de inplanting en plaatsing daarvan kon niets met enige waarschijnlijkheid worden vastgesteld.

In de kunst van het vierde Midden-Javaanse tijdvak bleek de vormverscheidenheid van het derde plaats te hebben gemaakt voor een betrekkelijk grote eenvormigheid: steeds een ook in het midden aaneensluitende rij van rechthoekige snijtanden met gekartelde driepuntrand. De oneven aantallen snijtanden 5 en 7 behoren tot de meest voorkomende, zonder dat er iets blijkt van andersoortigheid van de middelste tand. Ook zes- en achttandigheid is vrij gewoon, terwijl het voorkomen van aantallen tot tien toe de betrekkelijkheid bewijst van de boven gestelde gebit-eenvormigheid van dit laatste tijdperk.

In Voor-Indië vonden wij een bulttandige singha, met slechts twee tanden in de bovenkaak, gebruikelijk in de Tjaloekyaanse kunst van het Westen en Noordwesten. Een rechthoek-tandig gebit met zes snijtanden blijkt het bezit van een der Tjandimause Goeptasingha's; van de vroeg Pallawase singha's is alleen gebleken, dat zij hoektanden dragen in de bovenkaak.

In de kunst van Tjampa ten slotte zagen wij aan de volle zowel als aan de onderkaakloze singha-kop slechts kegelvormige snijtanden, vijf of zeven in aantal.

Wat leren ons nu de bovenstaande feiten? In de eerste plaats, maakt niet het overheersen van één bepaald type van gebit in de oudste Diëng-kunst, het gelijktijdig samengaan in de Çailendra-kunst van een soortgelijke vorm met geheel andere typen, het waarschijnlijk, dat de eerstbedoelde een oorspronkelijk Diëngs (Pallawaas) element is, de andere geïmporteerd zullen zijn met de Çailendra-kunst? Aangezien een onderkaakloze singha-kop als die van de Diëng-omlijsting aan de Pallawa-kunst wel geheel vreemd is, zou dan gedacht moeten worden aan de invloed van andere

Pallawase leeuwvoorstellingen. Waar deze echter, gelijk de afbeeldingen doen vermoeden, een rechthoekig snijtandtype niet kennen, lijkt het waarschijnlijker dat, evenals de kop op zichzelf, ook het gebit een in hoofdzaak Çailendraas element zal zijn. En daar verder bleek, dat de brede neusband wel geen Pallawase vorm is, moet deze, evenals de rozet, evenzeer met de Çailendra-heerschappij meegekomen zijn.

Ofschoon het schaarse vergelijkingsmateriaal ook hier allerminst enige besliste gevolgtrekking toelaat, kan toch het vermoeden worden uitgesproken, dat een soortgelijke (minder overdreven?) bulttandige kop, als wij in de West-Indische zo veelvuldig zien optreden, onder de stamvormen der Çailendra-kunst zal zijn te rekenen, evenals ook rechthoek-tandige vormen; en dat door een gedeeltelijke vermenging van deze en gene de uiteenlopende typen zijn ontstaan, welke de Midden-Javaanse kunst van de derde periode kenmerken.

Het zou dan vooral één van deze typen zijn, dat door de Diëngschool is overgenomen. Aangezien de tandenlijn in de Çailendrakunst bijna altijd een duidelijk gebogene is, terwijl zij in de Diëngkunst steeds volkomen recht verloopt, vraagt men zich af, of deze laatste vorm, evenals het binnen de tandenlijn blijven van de bloem, niet ontstaan is door aanpassing van de singha-makara-boog aan de vermoedelijk rechthoekige doorgangsopening van de oer-Diëngkunst; welke aanpassing, gelijk vroeger besproken, evenzeer de eigenaardige verticale bandvorm van de nieuw-Diëng-stijl in het leven geroepen zal hebben, waarin het oorspronkelijke verband tussen de singha-kop en de makara-band vrijwel geheel verloren is gegaan.

Ook de overige gebitvormen der Çailendra-kunst, welke aan de oude Diëng-tjandi's volkomen gemist worden, zijn ongetwijfeld eerst met de Çailendra-heerschappij op Java gekomen.

Wanneer nu verder het vierde Midden-Javaanse tijdperk inzet en eindigt met een bijna volkomen alleenheerschappij van een gebitvorm, waarvan de tanden ook in het midden volkomen aaneensluiten — een vorm, die wij tevoren slechts aan een zestandige kop van *Kalasan* aantroffen — dan behoeft er wel niet aan getwijfeld te worden, of wij zien hierin de invloed der vreemde kunstvormen, welke in de aanvang van dit tijdperk Midden-Java moeten zijn binnengekomen. Het op de voorgrond treden van vijf- en zeventandige koppen vestigt dan in het bijzonder de aandacht op de Tjamse singha's.

Trachten wij de vermoedelijke mengverhoudingen te reconstrueren, dan komen wij tot het volgende beeld. De rechthoekige tandvorm zal aansluiten op die van het vorige tijdperk en misschien

ook op die van het Tjandimau-type. De aaneensluiting van de snijtanden ook in het midden, zal te danken zijn aan Tjandimau- en Tjampa-type; de in tegenstelling met vroeger sterk op de voorgrond tredende onevenheid van het aantal snijtanden eveneens aan dit laatste (tempelstijl).

Het volkomen overheersen in de latere Oost-Javaanse kunst van de zuiver menselijk gevormde snijtandenrij, wier bouw tot in bijzonderheden sterk afwijkt van de tot dusver beschouwde typen van singha-snijtanden, moet ons vermoeden weer versterken ten aanzien van een instroming van vreemde vormen, omstreeks het begin van het derde Oost-Javaanse tijdperk.

Wij hebben hier aandacht te geven aan de lijsthoek-versierende kop van *Soembernanas* (afb. 232). Deze draagt, onder een menselijke bovenlip, een gebit met vier kegelvormige „snijtanden". Vermoedelijk vertegenwoordigen deze tanden het Tjampa-type, ofschoon ook mogelijk is, dat de oud Midden-Javaanse kegeltand hier zijn invloed heeft doen gelden. Onderkaakloze koppen met geheel dezelfde functie toch vindt men bijvoorbeeld aan *Kalasan* (afb. 129, kroonlijst), terwijl de poortomlijstingskop van deze tempel tanden met zijwaarts buigende punten heeft, waarmede de tandbouw van *Soembernanas* min of meer overeenkomt.

Tot slot dient de Palembangse singha te worden beschouwd (afb. 104). Deze had vermoedelijk opgeheven klauwhanden; zijn snijtanden zijn bijna zuiver menselijk. En zo wordt waarschijnlijk, dat hij product is van een tijd, die valt na de verovering van Palembang door de Oost-Javaanse wapenen.

Het overheersen in de kunst van het vierde Midden-Javaanse tijdperk, van volle omlijstingskoppen met zware *hoektanden* in de boven- en geen in de benedenkaak — een opzet, die vermoedelijk ook eigen is aan het oorspronkelijke Tjandimau- en zeker aan het Tjamse type —, het voorkomen verder van uitzonderingen die, evenals een Çailendrase singha, vier slagtanden bezitten, waarvan het bovenpaar veel krachtiger is uitgebeeld dan het paar beneden, versterkt de waarschijnlijkheid van een nauwe band tussen Tjandimau- en Tjampa-vormen enerzijds, en het laat Midden-Javaanse omlijstingsornament anderzijds; doet voorts vermoeden, dat het vierslagtandige type der vierde periode de invloed verraadt van de oudere Midden-Javaanse singha buiten het omlijstingsornament.

Gelijk op het punt van de snijtanden, is ook ten aanzien van de slagtanden het gebit van de Oost-Javaanse volle kop volkomen verschillend van dat van de Midden-Javaanse. In de eerste plaats zien wij in de bovenkaak een zuiver kala-achtige combinatie van snij- en hoektanden (de uitzonderingen, waarbij de slagtanden sterk naar buiten buigen, kunnen van Midden-Javaanse of tempelstijl-

invloed getuigen). Geheel on-Midden-Javaans zijn verder de zware, onnatuurlijk geplaatste, opgaande hoektanden. Even zeker als het is, dat wij hierin een mengvorm voor ons zullen hebben, even onwaarschijnlijk is het wel, dat bedoelde tanden in dat mengproduct een element zouden zijn van de Midden-Javaanse kunst. Ook staat wel vast, dat de volle kop van de tempellichaamomlijsting hem niet geleverd heeft, aangezien hij geheel vreemd is aan de bekende Tjamse stukken en er dan toch wel enig spoor van ook in de kunst van het vierde Midden-Javaanse tijdperk zou zijn overgegaan.

Zo blijven nog twee aannemelijke oplossingen over: deze mengvorm is ingevoerd met de kala-stijl, of wel hij is op Java ontstaan door kruising van de echte kala-kop met een andere vorm, welke dan dus niet is de volle kop van de tempelstijl en evenmin enige Midden-Javaanse. Voor deze laatste veronderstelling pleit misschien het feit, dat bijvoorbeeld aan de tjandi's *Kidal* en *Singasari*, minstens drie eeuwen na de invoering van de kala-stijl, naast het vierslagtandige ook nog het zuivere kala-gebit is toegepast, en dus eerst in de kunst van Madjapahit op dit punt eenheid is gekomen [45]).

De grote vraag blijft echter, welke vorm het geweest kan zijn, waaraan deze zeker niet uit de lucht gegrepen slagtanden zijn ontleend. De rondoog-makara, die wel een soortgelijke valse stand vertoont van de slagtanden in de mondhoek — en dan van ouds, zoals aangenomen mag worden op grond van het voorkomen van dit verschijnsel aan Oost-Javaanse, Djambische zowel als Tjamse exemplaren — lijkt oppervlakkig beschouwd wel een aanneemlijke candidaat voor dit vaderschap. Maar wanneer men bedenkt, hoe ver in de latere Oost-Javaanse kunst, en vermoedelijk ook in de niet Midden-Javaanse vormgroepen welke daarin zijn samengevloeid, monsterkop en makara uiteen hebben gestaan, dan twijfelt men toch aan de mogelijkheid van een dergelijke overdracht van elementen.

De afkomst van het kala-gebit met onnatuurlijk geplaatste hoektanden moet hier daarom verder in het midden gelaten worden, nadat wij er ons nog even rekenschap van hebben gegeven, dat natuurlijk niet noodzakelijk de hier gezochte stamvorm er een zal zijn met eveneens aan de buitenkant geplaatste benedenhoektanden. Zeer wel denkbaar is het bijvoorbeeld, dat onze mengvorm zijn ontstaan te danken heeft aan de kruising van het zuivere kala-gebit met een normaal roofdiergebit, waarin krachtig uitgebeelde benedenslagtanden. En wel in het voor de hand liggende geval, dat de uitvoerder der samenvoeging het kala-gebit van aaneengesloten

[45]) Dit feit kan echter evenzeer samenhangen met de vermoedelijke tweestijligheid der Oost-Javaanse kunst, tot aan het begin der Singhasari-periode. De kop van de ene stijl kan dan steeds vier, die van de andere steeds twee hoektanden gehad hebben.

snij- en hoektanden voelde als ondeelbaar element, en daarom het van de andere vorm over te nemen tweede paar slagtanden aan de *buitenkant* er van een plaats gaf.

Nog een andere mogelijkheid doet zich voor, namelijk dat een eigenaardige vorm als van de Khmer-kunst, welke alleen twee opgaande en in de mondhoeken geplaatste slagtanden bezit (afb. **85**), het tweede paar hoektanden van het Oost-Javaanse type heeft bijgedragen.

§ 5. *De aaneensluiting van kop en band bij de onderkaakloze singha*

a. *Verschillende vormen.* De vorm van de mondhoek wordt bij de Javaanse singha veelal bepaald door de voorstelling, waarop het singha-makara-ornament in bepaalde ontwikkelingsrichtingen berust: het door de bek gaan van een bandvormig lichaam. Men ziet dus de mondhoek zich ronden om dit lichaam heen, zó, dat onderlip en onderkaak daarachter verdwijnen.

Een dergelijke nauwe aansluiting van band en mondhoeken echter is, gelijk wij weten, niet de oorspronkelijke. De guirlandes van de leeuwenkoplijst (afb. **30**) hangen los uit de leeuwenbek en laten daardoor de mondhoeken vrij. Eerst later, toen deze voorstelling met de boog, en in het bijzonder de spitsloze Hellenistische boog, werd samengekoppeld, kan ontstaan zijn de zuivere band-door-bek-voorstelling en daarmede de idee van een inbijten in de horizontaal door de bek gaande band, gelijk wij deze op Java, maar ook in Indië (afb. **48**, 61), zien toegepast.

Zoals men aan de koppen van Mahabodhi waarnemen kan, is het zichtbare gedeelte van de onderkaak reeds heel vroeg als wangsluitstuk uitgebeeld, waardoor een kop ontstond zonder onderkaak, maar met, in de plaats daarvan, als benedenwaartse voortzetting van de wangpartij, twee vrij afhangende slippen.

Wanneer wij nu het Javaanse onderkaakloze type bekijken (afb. 136, **157**), zien wij hieraan steeds — ongeveer daar waar de mondhoek zou moeten beginnen — de liprand eindigen in een kleine, naar beneden buigende krul. Het ligt wel voor de hand, in deze mondhoekkrul een rudiment te zoeken van wangslippen als de zojuist beschrevene.

Het eigenaardige van de meeste Javaanse koppen is nu echter, dat de liplijn zich, na de mondhoekkrul, in dezelfde schuin-opwaartse richting voortzet (maar dan verder veelal gelubd of gekarteld), totdat de bovenrand van de achter de kaak doorlopende omlijstingsband bereikt is, waarna dan verder, door ombuiging naar achter en beneden, de wang zich aan die band als het ware vasthaakt, m.a.w.

er een soort van tweede mondhoek gevormd wordt (afb. **121**, 127, 129, **157**, **165**).

Wij zien hier wel duidelijk voor ons een aanpassing van de oorspronkelijke kop met uit de bek hangende guirlandes en afhangende wanguiteinden, aan de band-door-bek-voorstelling; waarbij dan het oude (de wangpunt) niet losgelaten, maar zo goed en zo kwaad als het ging, ingepast is in het nieuwe geheel. De dubbele mondhoek is te vinden ook aan *Baraboedoer* (afb. **137a**), *Mendoet* (afb. **135**), *Loemboeng* (afb. 131), *Sewoe* (afb. 154), *Pawon* (afb. **151**), de reliëfs van *Baraboedoer* (afb. 143).

Naast het zojuist beschreven type vindt men in de kunst van het derde tijdvak de zogenaamde snorrebaardvorm, welke in wezen gelijk is aan de vorige, daarvan als het ware een overdrijving geeft, door sterke vergroting van de afstand tussen mondhoekkrul en bovenrand van de omlijstingsband. Bedoelde afstandsvergroting, bij behoud van de aanhaakvoorstelling, heeft vanzelf ten gevolge, dat de schuin-opwaarts gaande wangpunt een gerekt, haast slurfachtig aanzien krijgt en zo de indruk wekken kan, een snor voor te stellen. Deze wang nu komt voor aan bijna alle Çailendra-bouwwerken, speciaal aan de koppen der paneelomlijsting.

Beschouwen wij een dergelijk stuk nader (afb. 156, **157**), dan blijkt dat de band, waaraan de monsterkop zich vasthecht, vlak langs de rand van het te omlijsten paneel loopt, zodat de horizontale bovenrand van deze band tevens ook de bovengrens bepaalt van bedoelde kop. Met het gevolg dat deze laatste, om te kunnen worden uitgebeeld, lager geplaatst moest worden dan in andere gevallen gebruikelijk. En dit moet dan weer — aangezien de aanhaakvoorstelling behouden bleef — met zich hebben gebracht, dat het om de band hakende wanggedeelte gerekt voorgesteld, tot „snorwang" geworden is.

Het is dus niet onmogelijk, dat wij in bedoelde paneelversieringskoppen de oorsprong voor ons zien van het zogenaamde snorrebaardtype. Men vindt het aan *Loemboeng* (afb. 132), *Mendoet* (afb. 133), *Sewoe* (afb. **157**), *Baraboedoer* (afb. 333a); aan *Kalasan* blijkbaar niet (evenmin als later aan *Lara Djonggrang*).

Een waarschijnlijk nauw met de pas besproken vorm samenhangende voorstelling is die van bijvoorbeeld *Ngawen* (afb. 183) of *Gedong Sanga C* (afb. **121**) [46]), waarbij de wanguitlopers eveneens schuin opwaarts gaan, om zich vervolgens, naar het de schijn heeft, aan de zij- of bovenrand van de verticale omlijstingsband vast te haken. Vermoedelijk hebben wij hier te doen met een aanpassing

[46]) Zie hierbij ook de gelijksoortige voorstelling aan de reliëftempeltjes van *Baraboedoer* op afbeelding 146.

van de Çailendrase snorrebaardkop aan de verticale bandvorm der Diëng-kunst. De koppen van *Sanggariti* in het Malangse zijn blijkbaar van volkomen hetzelfde mengtype.

Nog verder van de oorsprong verwijderd, maar daar in wezen toch nog geheel bij aansluitend, is de snorrebaardwang uit de poortomlijsting van tjandi *Ratna* (afb. 123). Deze heeft in bouw en richting nog sterke gelijkenis met de reeds besproken vormen. De lubben voorbij de mondhoekkrul echter gelijken hier, door een kleine modificatie, op de ringplooien van de olifantsslurf, de wangpunt bewijst verder geen diensten meer bij de kopaanhechting, maar loopt, vrij blijvend, in een boog weer neerwaarts, om ook als slurf te eindigen.

Op de Diëng vinden wij afwijkende vormen. In de eerste plaats een aan de „natuurlijke" herinnerende, waarbij echter de lip- en wanglijn niet om een horizontale band sluit, maar leeg blijft, terwijl de los hangende wangpunt slechts als het ware toevallig samenvalt met de buitenrand van een door zijn vlakke uitbeelding op de achtergrond blijvende *verticale* omlijstingsband. Op deze wijze wordt een zwakke en „onnatuurlijke" voorstelling gegeven van de oorspronkelijke samenhang tussen kop en band. Bedoelde combinatie vinden wij aan de nissen van tjandi *Ardjoena* (afb. 108, 109). In de poortomlijsting van genoemde tempel bestaat zelfs deze flauwe samenhang niet: de wangpunt draagt hier een schel. Geheel los van de band is de overigens op dezelfde wijze gevormde wangpunt aan de kop van tjandi *Semar* (afb. **107**). Ook aan *Baraboedoer* komt een dergelijke vorm voor (afb. 138). De wangpunt is in deze gevallen naar beneden en naar binnen gekruld, zodat elke gedachte van omspanning daaraan vreemd is.

Aan de reliëftempeltjes van *Baraboedoer*, welke, naar reeds bleek, veelal het zogenaamde verticale bandtype vertonen, ziet men desniettemin steeds een uitgesproken samenhang tussen wang en band, waarbij de wang zich vasthaakt aan de top van de verticale lijst (afb. 146), zoals wij het ook aan tjandi *C* van *Gedong Sanga* opmerkten, of ook zich lager om de loodrechte band heen klemt (afb. 149). De wangvorm, welke op de laatst aangehaalde afbeelding is weergegeven, sluit zich nauw aan bij een van de Diëng, die er toch ook belangrijk van verschilt, doordat hij alle samenhang met de omlijstingsband mist. Duidelijk ziet men dit type aan *Poentadewa* (afb. 110, 111). Terwijl koppen als die van *Semar* nog een normaal geronde buiten-wanglijn te zien geven, is bij die van *Poentadewa* de wangpunt sterk in horizontale richting verlengd, waardoor weer een snorrebaardwang ontstaan is, die zich door dit verloop echter duidelijk onderscheidt van het Çailendra-type. Aan de poortkop van *Poentadewa* draagt de wangpunt weer een schel.

Een speciale bespreking verdienen hier enkele koppen van *Lara Djonggrang*, welke doen denken aan een sterk overdreven snorrebaardvorm. Vergelijken wij een der meest typische (afb. 174) met de losse Diëng-kop van afbeelding 114, dan lijkt de verwantschap tussen deze twee groot. En toch hebben wij hier twee geheel verschillende vormen voor ons. Men behoeft slechts dit stuk van *Lara Djonggrang* te vergelijken met die van de afbeeldingen 171 en **165**, om te zien, dat de schijnbare snorrebaardwang hier niet anders is dan de boog van het singha-makara-ornament, waarlangs ook nog duidelijk de gelubde liplijn-voortzetting opwaarts gaat.

Op bladzijde 133 is een bijzondere, alleen in de *Lara Djonggrang*-groep aangetroffen onderkaakloze kop besproken, ten aanzien waarvan het vermoeden opkwam, dat hij zal afstammen van een (op Java ingevoerde) volle kop met z.g. weggedrukte onderkaak, of wel een (op Java ontstane) mengvorm zijn zal, tussen de volle kop met voorste ledematen en de onderkaakloze van de band-in-bek-voorstelling. Gaan wij na, in hoeverre de mondhoekuitbeelding ons hier de weg wijzen kan. De wang van dit type nadert slechts in een heel enkel geval de voor de „weggedrukte" kaak kenmerkende vorm (afb. 194 links). Voor het overige ziet men haar niet geleidelijk onder de kop verdwijnen, maar is zij als zelfstandig element, als wangpunt opgezet (afb. **197**, **198**), gelijk ook de wang van zovele echte onderkaakloze koppen van de Midden-Javaanse kunst (afb. 138).

Bij een verder gaande vergelijking van beide typen van wangpunt ontdekt men echter ook fundamentele verschillen. Die van het derde tijdperk bijvoorbeeld is steeds voorzien van een kartel- of lubbenrand aan de binnenzijde van de wangpuntbuiging; een ornament, dat begint met de mondhoekkrul en daarvan een soort van voortzetting is. Het *Lara Djonggrang*-type daartegenover mist veelal genoemde krul plus lubben, terwijl — evenals aan de echte volle koppen van deze stijl — zonder uitzondering de buitenlijn van de wang een opvallend floralistisch slippenornament draagt (afb. **198**), gelijkende op dat van de makara (zie verder blz. 169). Dit ornament streeft vaak de uiterste spits van de wangpunt nog voorbij, gelijk aan de kop van afbeelding **197** en 195 (rechts). Aan dit laatste voorbeeld ziet men echter tevens, dat bij uitzondering toch ook wel de mondhoekkrul met bijbehorende lubben is toegepast.

Wij hebben in dit verband nog aan een andere eigenaardigheid aandacht te schenken, namelijk deze, dat in de *Lara Djonggrang*-groep — naast de zuivere volle koppen met een over de rand van de ligplaat heen tredende (afb. 187), of wel in een rechthoekige uitkapping daarvan (afb. 191, 193) plaats gevonden hebbende onderkaak — ook koppen voorkomen, die duidelijk geheel opgezet zijn

als de onderkaakloze. Maar dan, tegen de benedenronding van de wangpunt (met mondhoekkrul!) aansluitend, toch een als het ware te elfder ure nog even aangeplakte onderkaak bezitten (afb. **189**) [47].

Een andere vermenging, waarin evenbedoelde onderkaakloze vorm een rol speelt, is waar te nemen op afbeelding 170 (links). De daarop voorgestelde kop heeft duidelijk een wangpunt als aan deze vorm eigen. Men ziet eveneens duidelijk de normaal verlopende buitenlijn van de wang, met het gebruikelijke randornament, en het in een punt naar binnen gekrulde wanguiteinde. En toch is dit stuk verder behandeld als een aan de *Lara Djonggrang-groep* veel voorkomend type van singha-makara-boog (afb. 171). Door deze vreemde combinatie moest de band-door-bek-voorstelling noodzakelijk geheel vervallen: de band lijkt van achter de wangen te voorschijn te komen, terwijl de kop van afbeelding 171 het gewone met de wangpunt aan de boog opgehangen type vertegenwoordigt.

Tot slot moet een merkwaardige kop van de *Baraboedoer*-reliëfs genoemd worden (afb. 179), die op het eerste gezicht bijna identiek lijkt met het in het voorafgaande besproken *Lara Djonggrang*-type van onderkaakloze kop met poten. Een nauwkeuriger beschouwing echter brengt grote verschillen aan de dag. Het *Lara Djonggrang*-type mist, gelijk wij zagen, elke directe aanwijzing, dat het samenhangen zou met enige band-door-bek-voorstelling: alles, wat naar een bandrudiment zweemt, ontbreekt. De wangpunt is min of meer spiraalvormig opgerold, de buitenwanglijn verloopt geheel normaal, als die van de volle kop. Bij het exemplaar van *Baraboedoer* daartegenover zien wij duidelijk de omlijstingsband achter de bovenkaak verdwijnen en zelfs — wanneer de op dit punt onduidelijke photo niet bedriegt — is de band-door-bek-voorstelling hier zo ver gevolgd, dat de gelubde wangpunt over de arm doorloopt en deze dus als het ware tezamen met de band uit de bek te voorschijn treedt! [48])

b. *Slotsom.* Behalve de enkele reeds besprokene kunnen geen buitenlandse verwante vormen genoemd worden. Vatten wij thans het voorafgaande samen.

Een mondhoekkrul blijkt aan alle Midden-Javaanse onderkaakloze koppen van het band-door-bek-type voor te komen en is te verklaren als oorspronkelijk wangpuntrudiment, nog stammende uit de tijd, dat de oervorm van deze singha-kop geheel op zichzelf als lijstversierend ornament dienst deed.

---

[47]) Een soortgelijke voorstelling ziet men aan een losse kop te Djokdja (afb. 201) en ook aan een van de Diëng (afb. 200). Hebben wij hierin een aanwijzing te zien, dat er met schablonen gewerkt werd?

[48]) Een „onzinnige" combinatie als de hier beschrevene illustreert weer eens duidelijk de gebondenheid van de Hindoe-Javaanse kunst.

De door deze krul vertegenwoordigde, maar niet meer als zodanig herkende mondhoek, heeft dan blijkbaar in een later stadium (toen het met de guirlande verbonden leeuwengezicht bovendien werd samengekoppeld met de boog op pilasters en hierdoor de band-door-bek-voorstelling ontstond) een tweede mondhoek naast zich zien verschijnen. Met het gevolg, dat een type het licht zag gelijk wij dit ook op Java vinden: een als inbijtend voorgestelde kop met een liprand, die in de buurt van de doorgaans zeer gerekte „mondhoek" gelubd is.

Terwijl deze singha-kop in de Çailendra-kunst bijna zonder uitzondering op normaal te noemen wijze zijn bijtfunctie verricht, zien wij hem in de Diëng-kunst wel met de daarbij behorende wang uitgerust, maar dit orgaan dan verder tot een ijdel nietsdoen veroordeeld. Het lijkt heel aannemelijk, dat deze omstandigheid als volgt verklaard moet worden.

In de Çailendra-kunst zal meerbedoelde bijtvoorstelling oorspronkelijk en levend geweest zijn, verbonden aan de singha-makara-boog, terwijl daartegenover de Diëng-kunst deze boog heeft overgenomen om hem aan te passen aan de smalle, rechthoekige opening, welke daarmede nauw aansluitend diende te worden omlijst. Het gevolg van deze aanpassing is dan geweest, dat, terwijl de singha-kop de volle breedte van opening plus lijsten te overspannen kreeg, men de „horizontale" band in een zuiver „verticale" heeft omgezet. Hierbij kon de (op verschillende wijzen gedane) poging om de oude samenhang tussen kop en band te behouden, niet tot een duidelijk sprekende oplossing leiden en zijn er zelfs — direct of op de duur — vormen ontstaan, welke iedere zodanige samenhang missen.

De zeer nauwe verwantschap, die er, niettegenstaande al deze verschillen, bestaat tussen Çailendra- en Diëng-wangpunt, lijkt wel de mogelijkheid uit te sluiten, dat wij hierin twee vormen van verschillende herkomst zien.

De reliëftempeltjes van *Baraboedoer*, in hun omlijstingsornament zo opvallend dicht bij de Diëng-stijl staande, hebben toch nergens de oorspronkelijke functie van de wangpunt verduisterd, waardoor de indruk gevestigd wordt, dat men hier de min of meer vreemde nieuw-Diëng-stijl heeft willen weergeven maar daarbij, onder invloed van eigen traditie, de verbroken doch gemakkelijk te herstellen verbinding met de omlijstingsband haast onwillekeurig weer in het leven heeft geroepen.

De eigenaardige snor- of slurfwang, die aan enkele tempels van de Diëng en verschillende van Gedong Sanga voorkomt en daar de indruk vestigt, een zinloze vorm te zijn, blijkt in de Çailendra-kunst de gewone rol te spelen in de band-door-bek-voorstelling, op een wel verwrongen maar toch onvervalste wijze. Waar dit ver-

wrongene zich verklaren laat door de bijzondere wijze waarop de singha-kop hier is toegepast — vermoedelijk als gevolg ener aanpassing aan Pallawase vormen — lijkt het aannemelijk, dat de snorwang een op Java in de Çailendra-kunst ontstane vorm is, die vervolgens ook zijn weg naar de nieuw-Diëng-kunst heeft gevonden, om daar echter op de gebruikelijke wijze de samenhang met de makara-band grotendeels of geheel te verliezen.

De onderkaakloze kop met voorpoten van de *Baraboedoer*-reliëfs is wel duidelijk een combinatie van een volle kop met de onderkaakloze uit het singha-makara-ornament, waarbij dit laatste naar het schijnt zelfs geheel intact is gebleven op het punt van de inbijtvoorstelling. Het is met het oog hierop wel uitgesloten, dat bedoelde vorm de oorsprong zou kunnen zijn van de latere, eveneens onderkaakloze kop met poten uit het vierde tijdperk, die duidelijk van geheel andere opzet is.

De onzekerheid echter, waarin wij tot dusver verkeerden waar het de herkomst van dit laatste type betreft, wordt door de wangpuntvormen niet weggenomen. Vóór de afstamming van een buitenlandse vorm met weggedrukte onderkaak spreekt de omstandigheid, dat er vermengingen worden gevonden van de kenmerkende elementen van dit type (gelijk het in de *Lara Djonggrang*-groep als zuiver verschijnt) en die van de echte volle kop of ook van het singha-makara-ornament. Want wanneer wordt aangenomen, dat het Lara Djonggrang-type in het vierde tijdperk op Java ontstaan is, als een combinatie van de zuivere volle met de oorspronkelijke onderkaakloze kop, zou deze nieuwe vorm dus dadelijk na zijn ontstaan zich weer vermengd hebben met de vormen, waaruit hij pas was voortgekomen (bijvoorbeeld door de zojuist verloren onderkaak weer „aangeplakt" te krijgen: afbeelding **198—189**), wat niet waarschijnlijk lijkt. Vooral niet, omdat deze laatste vermenging geen op zichzelf staande blijkt te zijn, maar ook buiten de *Lara Djonggrang*-groep sporen heeft achtergelaten.

Evenwel, aan de andere kant, de wanguitbeelding bij het hier besproken onderkaakloze type is zó volkomen gelijk aan die van de Midden-Javaanse volle kop, de gevonden afwijkingen (mondhoekkrul en lubben) wijzen zó duidelijk uitsluitend naar de onderkaakloze Çailendra-singha, de uitbeelding van de wangpunt zelf sluit als regel zó nauw aan bij het vooral in de Diëng-kunst gewone losse type, de afwijkingen van deze laatste regel ten slotte zijn zó weinig karakteristiek, dat er toch ook weer aanleiding bestaat om de aanwezigheid van een vreemd element hier te betwijfelen, er toch ruimte blijft voor het vermoeden, dat wij slechts een nieuwe combinatie voor ons hebben van de bekende volle kop met de gewone onderkaakloze singha, zonder meer.

§ 6. *De mondhoekvulling bij de onderkaakloze kop van het singha-makara-ornament*

a. *Javaanse vormen.* In de vorige paragraaf hebben wij beschouwd de delen, waardoor de singha-kop oorspronkelijk samenhangt met de makara-boog. Thans moet de zaak van de andere kant bekeken worden.

Vroeger (blz. 57 e.v.) zijn reeds uiteenlopende typen van omlijstingsband onderscheiden. Alvorens daarop verder in te gaan, moeten wij echter een andere op Java aangetroffen „mondhoekvulling" beschouwen.

Zoals bij het onderzoek naar de oorsprong van het singha-makara-ornament waarschijnlijk werd, zal een bepaald ontwikkelingsstadium daarvan gekenmerkt zijn door de combinatie van een hoefijzerboog met een singha-makara-rank, op deze wijze, dat de singha-kop voorgesteld werd als inbijtend in de boogspits en tevens naar links en rechts uit de bek een makara-rank afgevende. Deze makara-rank heeft zich dan vermoedelijk in een bepaalde ontwikkelingsrichting verkort, om ten slotte geheel opgelost te worden in een zogenaamde makara-slip. Een voorbeeld van de verkorte makara-rank zagen wij op afbeelding **59**, weergevende een werkstuk van de Tjaloekyaanse kunst.

Op Java nu treffen wij sporadisch enkele nauw verwante voorstellingen aan, waarbij echter de spitsboog steeds heeft plaats gemaakt voor een horizontale of zelfs verticale band, de rank-makara voor enig singha-achtig wezen. Het eerste te noemen voorbeeld is dat van de hoofdingang van *Kalasan* (afb. 127). Wij zien hier in de buitenomlijsting een kleine singha van het gebruikelijke type, die samen met de ter plaatse volkomen horizontaal verlopende omlijstingsband, en daar bovenop liggende, opzij uit de bek van de hoofd-monsterkop treedt, om zich direct daarbuiten langs de wang op te richten. Tjandi *Mendoet* (afb. **135**) heeft een geheel andere combinatie van uit de bek tredende leeuw en omlijstingsband te zien. In de eerste plaats namelijk is de singha, met zijn snavelachtige bek, van een eigenaardig type. En verder heeft dit wezen niet op de omlijstingsband maar daarvóór plaatsing gevonden.

Terwijl deze singha, evenals die van *Kalasan,* met zijn gehele achterlichaam in de monsterkopbek verdwijnt, is een nauw aan de Mendoetse verwante singha van tjandi *Ratna* (afb. 125, 126) op één achterpoot na vrij. Ook op de reliëfs van *Baraboedoer* komt een aan laatstgenoemde nauwverwante vorm voor (afb. 142), waarbij de gesnavelde singha's niet op maar vóór de band uittreden, als in het geval van *Mendoet;* op één poot na vrij zijn, als aan *Ratna.* Vrijwel een copie van dit Javaanse snavelleeuwtje, dat ook verder

in de *Baraboedoer*-reliëfs toepassing heeft gevonden als hoekstut (afb. 146), treft men aan in de Khmer-kunst (afb. **87**) [49].

In de poortomlijsting van *Lara Djonggrang* is een leeuw als die van *Kalasan* op soortgelijke wijze aangebracht (afb. 162, **164**). Hij ligt hier echter niet op een horizontale omlijstingsband, maar op de steunplaat van de grote kop.

Thans kunnen wij overgaan naar de omlijstingsband zelf. Terwijl de in het voorafgaande besproken „mondhoekvulling" blijkbaar als vervormde makara-rank moet worden opgevat, is de Javaanse door de bek lopende band veelal in hoofdzaak een late vorm van de Hellenistische, in meerdere gevallen echter ook tot op zekere hoogte van de hoefijzerboog. De oorspronkelijke vorm van deze band is in elk geval een boog, in het horizontale topgedeelte waarvan dan de singha-kop „inbijt".

Wij hebben dit grondtype van de band het horizontale genoemd, in tegenstelling tot de omlijstingsband van de Diëng-kunst, die geheel verticaal verloopt en daarom als het verticale type werd aangeduid. In de horizontale vorm onderscheidden wij verder twee variaties, de rechthoekige en de boogvormige band. Van de eerste werd vermoed, dat hij ontstaan zal zijn onder invloed van de nieuw-Diëng-omlijsting, de laatste vertegenwoordigt het oorspronkelijke type. Op één uitzondering na (tjandi *Ratna*) bleek de horizontale band niet voor te komen in het singha-makara-ornament van de Diëng-stijl, terwijl omgekeerd het verticale type in de Çailendra-kunst nergens anders werd aangetroffen dan aan de reliëftempels van *Baraboedoer*.

Beschouwen wij het verticale type nader, dan blijkt dit zich, op het punt van aansluiting aan de kop, in drie onderling afwijkende vormen voor te doen. De eerste werd reeds beschreven. Hij sluit nog het meest aan bij de oorspronkelijke band-door-bek-voorstelling, doordat de band hier achter de wangpunt verdwijnt, deze laatste zich daaraan zelfs wel min of meer duidelijk vasthecht. Hij is te vinden aan *Ardjoena* (afb. 109), *Semar* (afb. 107), *Poentadewa* (afb. 111), *Gatotkatja* (afb. 106a, **106b**), *Ratna* (afb. 124). Aan de reliëftempeltjes van *Baraboedoer* is hij v.z.b. de enig voorkomende.

De tweede vorm kenmerkt zich, doordat de rechthoekige plaat, waarop de monsterkop is uitgebeiteld, als het ware op de verticale banden steunt, deze laatste onder tegen de plaat aan hun einde vinden en zo zelfs niet met de wangpunt in aanraking komen. De wangpunt draagt in dit geval doorgaans een schel. Zo in de poort-

[49]) Is de gesnavelde grijp van Sanchi stoepa (afb. 17) een voorvorm van deze singha?

omlijsting van *Poentadewa* (afb. 110), *Ardjoena* (afb. 108). Een soortgelijke vorm zien wij aan *Srikandi* (afb. 113) en tjandi *C* van *Gedong Sanga* (afb. **121**). De aanwezigheid van een in de mondhoek gedrukte handkrul bewijst echter, dat wij in deze laatste gevallen een soort van tussenvorm te zien hebben, tussen het eerste en het tweede type van verticale band.

In Oost-Java vertegenwoordigt tjandi *Badoet* (afb. 230) het tweede type. Hier is evenzeer de handkrul aanwezig, maar heeft zij elk ook verwijderd verband met de band-door-bek-voorstelling verloren, grijpt als het ware om de benedenrand van de singha-voorstelling naar boven, juist bij de plaats, waar deze op de verticale makara-band rust, ongeveer als bij de kop boven de ingang van *Lara Djonggrang* (zie blz. 116).

Het derde type eindelijk is slechts bekend van *Sembadra* (afb. **112**). Het rechthoekige stuk van de monsterkoppartij is hier niet geplaatst op de stijlen, maar (in hoofdzaak) daartussen. M.a.w., wij zien een rechthoekige nis, waarvan het bovenste deel wordt ingenomen door de als het ware ingeschoven plaat met daarop uitgebeelde kop. Een gelijke opzet leerden wij reeds kennen aan de nissen van tjandi *A* der *Gedong Sanga*-groep (afb. 115). Alleen neemt hier een volledige boog de plaats in van de monsterkop.

Tot slot moet de bandversiering nog even de aandacht hebben. De Çailendra-tempels en die van de Diëng hebben blijkbaar zonder uitzondering alleen een overlangse rechtlijnige versiering, waardoor de band in een bredere midden- tussen twee smallere zijstroken verdeeld wordt (afb. 111, **151**). Overigens zijn zij steeds volkomen glad gelaten en slechts draagt doorgaans de buitenrand het vlammend slippenornament, dat wij leerden kennen als vermoedelijk guirlande-rudiment.

In de Gedong Sanga-groep echter treedt een nieuw verschijnsel op: een versiering van de middenstrook met het zogenaamde leeuwenkop-bloemband-motief [50]). Wat de benaming van dit motief betreft, moet hier worden opgemerkt, dat het in zijn vorm van „leeuwenkop" (afb. **121**) met meer recht een palmettenband te noemen is, zoals geïllustreerd wordt door afbeelding **356**.

De identiteit van het bandversierend ornament van *Gedong Sanga C* (d) met het zoveel oudere van Sanchi (c) en van dit met de Griekse palmette, is wel onmiskenbaar. Aan het begin zowel als aan het einde van de ontwikkelingslijn is het opgebouwd uit een voetstukje en een daarvan loodrecht opgaande centrale slip, geflankeerd door meestal drie paren zijslippen.

Terwijl het ornament van Sanchi nog vrijwel hetzelfde type van

---

[50]) KROM, *Inleiding*, I, blz. 420.

bladslip heeft als het oorspronkelijke, vertegenwoordigt de Gedong Sanga-slip daartegenover het in de Midden-Javaanse kunst zo overvloedig toegepaste „acanthusblad", terwijl het middenstuk geen blad is maar een bloemstengel met bloem. Hierdoor bestaat enige gelijkenis met het floralistisch ornament van de singha uit de omlijsting, maar — naar de opbouw gerekend — slechts oppervlakkig, zoals ons gedetailleerd onderzoek van laatstbedoeld sierstuk zal leren. Toch is blijkbaar in het restauratietijdperk ook een soort van gelijkstelling van beide ornamenten ontstaan. Aan tjandi *Plaosan* bijvoorbeeld (afb. 229) kan men een vermeerdering van het aantal slippen waarnemen en zelfs de toevoeging van een sierstukje, het later (blz. 179 e.v.) door ons te bespreken z.g. tussenornament (zie hierbij de niet geheel accurate schetsen van pl. 32, *R.O.C.* 1903).

In elk geval is dus duidelijk, hoe men, met alleen de Javaanse vormen voor ogen, er toe komen moest in het hier besproken bandversieringsmotief een gestyleerde singha-kop te veronderstellen.

Behalve het palmettemotief hebben wel ook andere, meer echte bloemmotieven meegewerkt aan het ontstaan van het veelvormige ornament, dat men de leeuwenkop-bloemband noemt (zie b.v. afbeelding **328**). Indische vormen hiervan zijn mij niet bekend.

Opmerkelijk is, dat het zojuist besproken ornament blijkbaar niet voorkomt in de kunst van het derde tijdvak. KROM noemt althans, waar hij de ontwikkelingslijn ervan aangeeft, als vindplaatsen de tjandi's *Ngradjeg* (tijd onbekend), *Asoe* (vierde tijdvak), *Lara Djonggrang*; geen enkel als zodanig bekend Çailendra-bouwwerk dus en twee, welke met zekerheid uit de restauratieperiode dateren.

In de Oost-Javaanse kunst is een floralistische versiering gebruikelijk van de (de deur- of nisopening direct omsluitende) lijst, en wel steeds de recalcitrante spiraal (afb. 252; **357b en c**) of een daarmede nauw samenhangend motief (afb. 237). Merkwaardig is de gerekte vorm van deze spiraal, die daarin en in haar verdere uitvoering een opvallende gelijkenis vertoont met die, toegepast in de omlijstingen van de tempel van Deogarh. Men vergelijke van afbeelding **357c** en **e** bijvoorbeeld de wijze, waarop midden in de bovenband twee krullen ineengrijpen! Een soortgelijke gerekte spiraal schijnt te zijn aangebracht op de lijsten aan weerszijden van enkele nissen van *Gedong Sanga A* (afb. 116).

In de kunst van Tjampa ziet men deze zelfde spiraal hier en daar optreden als versiering van het lichaam der pilasters, dragers van de singha-makara-boog (afb. 93). De boog van het singha-makaraornament kent hier een overlangse strokenversiering, die aan het voorbeeld van afbeelding **95** (zie het origineel) meer samengesteld is dan de Javaanse.

b. *Slotsom.* Terwijl wij vroeger reeds zagen, dat de hoefijzerboog met makara-slippen in de Midden-Javaanse kunst vertegenwoordigd is, blijkt thans, dat waarschijnlijk ook een meer oorspronkelijke vorm, namelijk de verkorte makara-rank, hier geen onbekende was. En dan in twee sterk uiteenlopende uitvoeringen, waarvan de ene (de met het voorlichaam uit de bek tredende en zich vervolgens langs de wang van de omlijstingskop oprichtende singha) veel duidelijker aansluit bij de oorspronkelijke vorm (afb. **59**) dan de andere: het slechts met één poot in de bek stekende snavelleeuwtje. Dit laatste komt bovendien sterk overeen met een op dezelfde wijze in de Khmer-kunst toegepaste vorm. Het lijkt zeer de vraag, of deze snavel-singha wel de idee van de rank-makara vertegenwoordigt. In houding en ook functie komt hij namelijk het leeuwtje zeer nabij, dat in de makara-bek de vermoedelijke Jonas of Herakles is gaan vervangen. Zo ziet men bijvoorbeeld in de Tjaloekyaanse kunst (afb. **59**, **65**) een op dezelfde wijze uitgebeelde snavel-singha met de makara verbonden, namelijk zo, dat hij, met één poot nog in de makara-bek en de rest vrij, al omkijkende naar buiten treedt. Ongetwijfeld is het dit leeuwtje, dat door vermenging van een voorstelling als de zojuist beschrevene met bijvoorbeeld de gewone singha-makara-boog, van de makara naar de singha overging, en waarvan wij in de eerder genoemde snavel-singha een voorbeeld zien.

Waar in de Khmer-kunst de combinatie singha-kop—snavel-singha voorkomt in verbinding met de om de band heen grijpende hand, terwijl voorts het snavelleeuwtje in de Tjamse kunst niet bekend was, vraagt men zich af, of het mèt de handslip (zie blz. 127) in de op Java ingevoerde Çailendra-kunst zal zijn gekomen.

De in het eerste deel van deze paragraaf besproken bijzonderheden betreffende de verticale omlijstingsband leiden tot geen andere gevolgtrekkingen, dan waartoe wij reeds vroeger kwamen.

Belangrijk blijkt te zijn de versiering van de omlijstingsband. Deze bestaat in de kunst van het derde Midden-Javaanse tijdperk niet anders dan uit een onderverdeling in stroken (de vlammenrand valt buiten de eigenlijke band). In de kunst van het vierde tijdperk is de leeuwenkop-bloemband een nieuw bijgekomen meer algemeen bandversieringselement, dat ook op de omlijstingsband blijkt te zijn toegepast. Het feit van zijn aanwezigheid alleen zal voldoende zijn om een ontstaan na de Çailendra-tijd van het betrokken werk te bewijzen, wat dan in het bijzonder geldt voor de tjandi's C *Gedong Sanga* en *Ratna*.

Maar hoe is men er toe gekomen, dit motief op de singha-makaraband over te brengen? Zou dit geschied zijn, alleen omdat deze ook een „band" is of bestond er misschien een krachtiger aanleiding?

Wij denken hierbij dan dadelijk aan de Oost-Javaanse omlijstingsband-versiering, welke in de Tjamse kunst haar pendant vindt en het vermoeden wekt, dat zij oorspronkelijk eigen geweest zal zijn aan de tempellichaam-omlijsting, in Tjampa niet geheel verdrongen kon worden door de boog op pilasters, zelfs op het lichaam van deze laatste zich een plaats veroverd heeft.

Maar wanneer dit zo is, dan kan met de aanvang van het vierde tijdperk deze omlijstingsversiering ook naar Midden-Java gekomen zijn. Tjandi *A* van *Gedong Sanga* schijnt haar dan ook te kennen. Heeft toen in het Midden dit motief, de recalcitrante spiraal, verder zijn plaats ingeruimd voor de in Oost-Java blijkbaar onbekende leeuwenkopband? Dit is niet onwaarschijnlijk en wij zullen wel mogen aannemen, dat dit laatste motief door een andere tot vermenging dringende kracht is bijgedragen, welke dan geen andere dan de Tjandimau-stijl geweest zal zijn [51]).

Van belang voor een bepaling van de herkomst van de tempelstijl lijkt de opvallende gelijkenis tussen zijn van het Midden-Javaanse type zo afwijkende recalcitrante spiraal en die van de Deogarh-omlijsting.

Ook meer in het algemeen, voor Java zowel als daarbuiten, moet de samenstelling van dit ornament als stijlkenmerk van waarde zijn.

Deze spiraal is een in de Griekse kunst tot ontwikkeling gekomen plantachtig ornament. Zij is in haar oorspronkelijke vorm een golvende stengel, welke uit top en dal van elke golf een spiraalvormig, ten opzichte van de voorafgaande vanzelf in tegengestelde richting zich oprollende, de golf-(resp. dal-)ruimte vullende rank uitzendt (afb. **357a**).

Het punt der aftakking vormt een vegetatiering met schutblad, welk blad als regel op de ring geplaatst is *tegenover* de spiraalrank.

Vergelijkt men op afbeelding **357** de schetsmatig weergegeven spiraalornamenten resp. van het Erechtheion (a), tjandi *Djago* (b), de tempel te Deogarh (d) en tjandi *Kalasan* (f), dan laten zich enige opmerkelijke feiten vaststellen. De ornamenten b en d lijken nauw aan elkaar verwant in hun algemene opzet. Het plantaardig karakter van het ornament is hier vervaagd, in zover dat de eigenlijke stengelvorm verloren is gegaan en de groeiring geheel of vrij-

---

[51]) De hier bedoelde wisselwerking zou als volgt kunnen zijn verlopen. De oorspronkelijke bijdragen: Midden-Java, een recalcitrante spiraal als lijstversiering buiten de omlijstingsband; tempelstijl, deze spiraal op de omlijstingsband; Tjandimau-stijl, de „leeuwenkop" als lijstversiering. Door het binnendringen van tempelstijlvormen in Midden-Java ontstond de singha-makara-boog met recalcitrante spiraal als bandversiering; door samenschuiving verder van deze laatste vorm met die van de Tjandimau-stijl: ontstaan van de singha-makara-band met „leeuwenkopversiering". Daarnaast beide motieven in hun oude toepassing, als algemene lijstversiering.

wel geheel ontbreekt. Aan het ornament van Deogarh is zij misschien nog terug te vinden in een vage onderbreking van de overlangse belijning, aan dat van tjandi *Djago* gaat die belijning ongestoord door. In beide gevallen buigt de bandvormige spiraal vóór de eveneens bandvormige „stengel" om, de aard der splitsing als het ware verbergend. Een als zodanig herkenbaar schutblad laat zich onder het gecompliceerde bladachtige bijornament niet herkennen.

Geheel anders de Midden-Javaanse voorstelling, bijvoorbeeld van tjandi *Kalasan*. Hier is het karakter van stengel, vegetatiering, blad en rank duidelijk bewaard gebleven. De samengestelde bladslippenvulling van de spiraalruimte is op de hier gegeven schets, wegens onduidelijkheid van de oorspronkelijke afbeelding, weggelaten.

Tot slot moet hier nog worden opgemerkt, dat niet juist is de mening van BRANDES (*R.O.C.* 1903, blz. 26), als zou het boven besproken ornament naar zijn aard klimmend zijn, een ander verloop op een soort van degeneratie wijzen. Aan de Griekse tempels is het als sima-versiering niet anders dan liggend (afb. **2**) en ook in de oudere Hindoeïstische kunst ontmoet men het vaak genoeg als versiering van horizontaal verlopende banden (zie bijvoorbeeld WOERMANN, II, blz. 161). Opmerkelijk is in dit verband de Tjaloekyaanse voorstelling van afbeelding **65**, waarin men deze rank zelfs neerwaarts ziet gaan.

§ 7. *De tong*

a. *Javaanse en verwante vormen.* De uit een opengesperde bek afhangende tong is, naar men aannemen mag, geen oorspronkelijk Indische voorstelling, althans niet aan de singha. Aan Griekse spuierkoppen kan men haar veelvuldig aantreffen als geheel begrijpelijke combinatie: het door de wijd geopende muil naar buiten stromende water werd langs de als tuit werkende uitgestoken tong verder afgevoerd [52]). Dat de voorstelling hier een volkomen begrijpelijke is, bewijst natuurlijk nog niet, dat wij er ook de oorspronkelijke in hebben te zien. En dat zij in elk geval niet uitsluitend aan de spuierleeuwenkop te danken zal zijn, wordt waarschijnlijk door het feit, dat ook de vóór-Hellenistische griffoen graag de tong uitstak.

Komt men verder op Indische bodem, dan blijkt dit daar al evenzeer het geval te zijn met vele van de vroegste leeuwuitbeeldingen (afb. 14, 19, **20**). Wanneer wij nu als eind van deze reeks beschouwen verschillende soorten van Javaanse singha-voorstellingen met afhangende tong (afb. 203, 214), dan lijkt de gevolgtrekking niet te gewaagd, dat wij hier te doen hebben met een oorspronkelijk

---

[52]) SCHEDE, *Traufleistenornament*, pl. 10, 15, 18, 33 enz. (afb. **1**).

niet-Hindoeïstische vorm. Dit neemt natuurlijk niet weg, dat aan die vorm in de Hindoeïstische kunst een „Indische" betekenis gehecht zal kunnen zijn, op Java zelfs een „Javaanse" [53]).

Bij een nauwkeuriger onderzoek naar de verspreiding van de volledige leeuwvoorstelling met uitgestoken tong zal vermoedelijk blijken, dat deze slechts in bepaalde gevallen en richtingen gebruikelijk is geweest en daardoor waarde heeft als stijlherkenningsmiddel.

Naast deze vorm heeft de tongloze singha wel veel meer toepassing gevonden. Wij zien hem bijvoorbeeld overheersen (of alleenheersen?) aan Sanchi-stoepa (afb. 16), ontmoeten hem aan Bharhoet (afb. 15), Amarawati (afb. 26), de rotstempels van Ellora (afb. 55), in de Gandhara-kunst (afb. **25**), de Tjaloekyaanse kunst (afb. 63). In de Drawidische schijnt hij de meest voorkomende te zijn geweest (afb. 75, 77).

Gaan wij nu aan de omlijstingskop na het voorkomen van de uitgestoken tong, dan moeten wij in de eerste plaats onderscheid maken tussen de volle en de onderkaakloze kop.

De zelfstandige volle kop, die wij afleidden uit een vorm als die van de afbeeldingen **25** en 78, schijnt van origine tongloos te zijn. Niet alleen de zojuist genoemde voorbeelden, maar ook de kop van Tjandimau (afb. **40**), die van afbeelding 58 en ook Tjamse stukken (afb. **99**, **100**) verschijnen als zodanig.

De onderkaakloze omlijstingskop, voorzover oorspronkelijk deel uitmakende van het singha-makara-ornament, bleek af te stammen van een Hellenistische leeuwenkop- of griffoenkop-lijstversiering, welke weer in de Griekse spuierkoppen zijn oorsprong heeft. Zonder meer zou dus een uitbeelding van de uitgestoken tong hier in het geheel niet behoeven te bevreemden. Daartegenover echter staat het feit, dat het een bijzondere vorm van lijstversiering is, welke wij aan het begin van deze ontwikkelingsgang te stellen hebben, en wel een vorm, waarvan de leeuwenkoppen met elkaar verbonden zijn door guirlandes of afhangende snoerbogen, gelijk die van de Mahabodhi (afb. **30**). Aan dit oudste voorbeeld nu zien wij een duidelijk onderkaakloos type van griffoenkop, met vrij hangende wangpunten en een ornament onder de bovenkaak en tussen de guirlande-aanhechtingsplaatsen, hetwelk nu niet dadelijk waarschijnlijk maakt, dat het de tong vertegenwoordigt. Veel meer lijkt het eenvoudig deel uit te maken van het ornament, waartoe ook de guirlandes behoren.

In het vermoeden, dat deze Indische lijstversierende koppen als een reeds onderkaak- en tongloze vorm uit het Westen zijn ge-

---

[53]) Zie bijvoorbeeld STUTTERHEIM over de geestafwerende werking van de uitgestoken tong (*Rama-Legenden*, blz. 196). Ook een samenvallen naar de vorm met oud-inheemse voorstellingen is niet uitgesloten.

komen, worden wij versterkt door het feit, dat bijna steeds, en vooral in de oudere kunst, dit type onderkaakloos verschijnt, ook waar geen bijzonder bij-ornament aanwezig is. Zo vermoedelijk aan het Gandharase stuk van afbeelding **23**, zeker bijvoorbeeld aan de Goepta-tempel van Deogarh (afb. 306), of het type op afbeelding 69.

Wanneer wij nu verder in de Hindoeïstische kunst steeds weer onderkaakloze koppen zien optreden met van de bovenkaak afhangende snoeren- of slippenversiering (afb. **37a**: pilaar, 51, **59**, **60**, **81**), dan is het niet moeilijk daarin de invloed van het boven beschreven, aan de Mahabodhi vertegenwoordigde oerbeeld te herkennen, en kan meteen wel veilig worden aangenomen, dat wij in zulk ornament geen gestyleerde tong of onderkaak behoeven te zoeken. Een beschouwing verder van de Tjamse voorstelling op afbeelding **95** en de Javaanse op afbeelding **151**, schenkt de zekerheid, dat ten aanzien van de hier zeer uitgewerkte snoeren- en bloemenversiering onder de bovenkaak geheel hetzelfde geldt.

Wanneer BRANDES dan ook generaliserend zegt [54]), dat „het bovenornament aan de oude Hindoemonumenten op Java is een leeuwenkop en face, met opengesperden bek, daaruit hangende tong en de voorklauwen daarnaast opgeslagen", en hieraan toevoegt, dat daarbij veelal de buitenlijnen van tong en onderkaak tot snoeren verstyleerd, tot bloemen en rozetten verworden, de opgeheven klauwen tot bladeren in arabesk geworden zijn, staat de onjuistheid van deze opvatting wel vast, niet alleen ten aanzien van de opgeheven klauwen, maar ook wat tong en onderkaak betreft. BRANDES heeft bij zijn zojuist vermelde verklaring ongetwijfeld in hoofdzaak gedoeld op de koppen van het singha-makara-ornament, dat toch in de oudere Midden-Javaanse kunst praktisch het enig voorkomende is.

De volle koppen van de latere kunst ziet men nergens enig ornament in de bek dragen. De onderkaakloze koppen met voorpoten van *Lara Djonggrang* moeten apart vermeld worden, aangezien zij eveneens steeds bloemen uit de bek hebben hangen (afb. **198**) en hier wel sprake zou kunnen zijn van een „verbloemde" tong, aangezien het type met weggedrukte onderkaak, zoals door voorbeelden uit de Khmer-kunst bewezen wordt, wèl met uitgestoken tong is uitgebeeld (afb. **85**). Waar echter bedoeld bloemornament nauw aansluit bij dat van de koppen uit het *Lara Djonggrangse* singha-makara-ornament (afb. **165**, 171), lijkt het wel zo waarschijnlijk, dat hier slechts van een mengvorm sprake is, waarbij de bloemen de singha-kop van het band-door-bek-type vertegenwoordigen.

Wij kunnen thans van het bloemen- en snoerenornament afstappen en het voorkomen op Java van de echte tong nagaan, waarbij

---

[54]) BRANDES, *Drie leeuwenkoppen.*

dan dus alleen de volle omlijstingskop te beschouwen overblijft. In de eerste plaats komen de volle koppen van de *Baraboedoer*-reliëfs in aanmerking. Hieraan ziet men min of meer duidelijk de uitgestoken tong vertegenwoordigd (afb. 176) [55]. De volle koppen van de vierde Midden-Javaanse periode hebben aan *Pringapoes* (afb. 180) en *Ngawen* (afb. 182) een over de benedentanden naar buiten tredende tong, houden aan *Lara Djonggrang* en *Sadjiwan* (afb. 189, 199) dit orgaan steeds binnen de wal der tanden.

Het is wellicht van belang hier na te gaan, in hoeverre andere singha-voorstellingen dan de omlijstingskop in de Midden-Javaanse kunst met uitgestoken tong verschijnen. Jammer genoeg zijn er slechts weinige afbeeldingen beschikbaar. De ten volle uitgebeelde singha van *Baraboedoer* houdt blijkbaar de tong steeds binnen de tandengrens (afb. 211, 212), evenals ook de singha-spuier (afb. 208). Hetzelfde geldt van het ten volle gegeven exemplaar op afbeelding 223.

In de kunst van het vierde tijdperk zien wij voor het eerst een tot een bekend monument behorende volledige singha met ver uitgestoken tong, t.w. aan tjandi *Ngawen* (afb. 214).

Een ander hier belangrijk stuk is de trapleuning-singha van Pringapoes (afb. 213). Terwijl in de kunst van het derde tijdperk de zeer algemeen op deze wijze toegepaste kop steeds een driehoekig, duidelijk *floralistisch* ornament draagt, dat met de basis achter de tanden der bovenkaak verdwijnt, maar verder geheel gebeiteld is op het bovenvlak van de trapleuning (afb. 336), zien wij aan het stuk van *Pringapoes* een ver uitgestoken en van parallel aan de tongrand verlopende groeven voorziene tong in de plaats treden van die floralistische driehoek.

Eenzelfde geprononceerde tonguitbeelding komt voor aan een losse volle omlijstingskop met neergaande armen en schouderslip (afb. 200) en ook aan een volledige singha (afb. 203), beide van het Diëng-plateau. Ten slotte moeten hier genoemd worden de volle omlijstingskop van afbeelding 202 (Kedoe?) en, als buitenlandse vorm, het Palembangse leeuwtje van afbeelding 104, welk laatste ook geheel dezelfde tongbelijning vertoont als verschillende Javaanse stukken.

Van de *Lara Djonggrang*-groep zijn, evenmin als omlijstingskop-

---

[55]) De zuiver volle kop van afbeelding 178 draagt inplaats van de tong een rij van drie bloemen in de bek. Een geheel soortgelijke bloemenrij ontmoet men hier vaak ook aan de onderkaakloze kop (afb. 146) en het ligt wel voor de hand, dat de vervanging van de tong door rozetten, in het eerstbedoelde geval, onder invloed van deze onderkaakloze vorm zal zijn geschied. In dat geval hebben wij hier dan toch een enkel voorbeeld waarop BRANDES' verklaring min of meer past.

pen, ook andere singha-voorstellingen met uitgestoken tong bekend.

Hetzelfde kan gezegd worden van de Oost-Javaanse kunst, tenzij dat de monsterkop aan de achterkant van de Ganeça van *Bara* (afb. 235) werkelijk een afhangende tong bezit en de „lap" die daarvoor gehouden kan worden, niet tot zijn meer normale rugbekleding behoort.

Uit de kunst van Tjampa is, gelijk wij zagen, geen enkel voorbeeld bekend van een volle kop-op-zichzelf met uittredende tong. De in hun geheel uitgebeelde singha's van deze kunst schijnen daarentegen van een even over de onderste tandenrij heen komende tong te zijn voorzien (afb. **101**, 102).

b. *Slotsom.* Het vorenstaande samenvattende kunnen wij als waarschijnlijk aannemen, dat de uitgestoken leeuwentong een oeroude, niet-Indische voorstelling is, welke in bepaalde ontwikkelingsrichtingen aan de vol uitgebeelde singha verbonden bleef, daartegenover oorspronkelijk niet eigen was aan de twee hoofdtypen van omlijstingskop: de onderkaakloze met de band-door- of rank-uit-bek-voorstelling, en de volle met voorpoten.

De volledige singha zonder uitgestoken tong schijnt aan de kunst van het derde Midden-Javaanse tijdperk in het bijzonder eigen te zijn geweest. Of daarnaast ook vormen met afhangende tong voorkwamen, valt niet met enige zekerheid te zeggen. Vermoedelijk echter was dit niet het geval, terwijl het bepaald onwaarschijnlijk is — gezien het overheersen van de singha zonder tongvoorstelling in de oud-Drawidische kunst — dat de oud-Diëng-kunst een dergelijke vorm geleverd zou kunnen hebben.

De ver uithangende tong, die aan singha-koppen met verschillende functie van het vierde tijdperk voorkomt, is, in verband met het vorenstaande, wel als een nieuw element op te vatten.

Van bijzondere betekenis lijkt hier ook de tong van de trapleuning-singha van *Pringapoes.* Wij hebben daarin wel het bewijs ener vermenging te zien, waarbij de kop, in de wijze waarop hij hier toepassing heeft gevonden, de Çailendra-kunst vertegenwoordigt, de tong een vreemd element is, dat in de plaats kwam van de tot dusver gebruikelijke floralistische driehoek, en ontleend moet zijn aan enige andere singha-vorm [56]).

---

[56]) Dat de tong oorspronkelijk eigen geweest kan zijn aan deze bijtvoorstelling, is wel uitgesloten. De tong volgt in de natuur bij het inbijten, gelijk vanzelf spreekt, de onderkaak, blijft in elk geval binnen de bek. Een combinatie als wij hier zien, is te onnatuurlijk om anders dan als gevolg ener vormvermenging mogelijk te kunnen zijn. Het is duidelijk dat de floralistische driehoek van het derde tijdperk, die ongetwijfeld van geheel andere oorsprong is (nauw verwant aan de bekversiering van de onderkaakloze kop), bij uitstek geschikt was om tot een vermenging als de hier bedoelde aanleiding te geven.

Wanneer wij nu bedenken, dat de twee vreemde vormen van omlijstingskop, welke het vierde tijdperk kenmerken, de volle kop van het Tjandimau- en die van het Tjampa-type bleken te zijn (beide oorspronkelijk wel zonder tong), dan wordt het waarschijnlijk, dat één van deze twee stijlen een singha-vorm met andere functie gekend zal hebben, voorzien van een ver uithangende tong, en dat bij de in Midden-Java plaats gehad hebbende vermenging die tong vervolgens ook op de trapleuning- en de omlijstingskop zal zijn overgebracht. Bedoeld type met tong is dan wel een ten volle uitgebeelde singha geweest, zoals die van *Ngawen* of ook als de losse Diëng-singha.

Men heeft verder in Midden-Java misschien twee richtingen, een Noordelijke en een Zuidelijke te onderscheiden, die op verschillende wijzen de zo bijeengekomen elementen van veelsoortige aard tot een nieuw geheel verwerkten. Het moet dan in het bijzonder de Noordelijke school geweest zijn, waarin de tong zich een plaats wist te veroveren, terwijl de Zuidelijke de tongloze vormen gehandhaafd heeft. Dit verschil is begrijpelijk in verband met het feit, dat de Noordelijke richting (in *Pringapoes* vertegenwoordigd) in het algemeen een veel groter plaats heeft ingeruimd aan de volle kop dan de Zuidelijke, waarin het Çailendra-element sterk overheerst. Door de invloed van de Çailendra-vormen, welke immers evenmin de ver uitgestoken tong gekend hebben, kan dan dit vreemde element geen plaats gekregen hebben in de *Lara Djonggrang*-kunst.

Met welke vormengroep zal de langtongige singha — aangenomen, dat de in het bovenstaande gegeven reconstructie juist is — op Java gekomen zijn, met de tempelstijl of met de Tjandimau-groep? Naar het lijkt, kan hier niet lang getwijfeld worden: zijn ontbreken in de latere Oost-Javaanse kunst en blijkbaar ook in die van Tjampa, laat wel als enige mogelijkheid: de Tjandimau-stijl.

Zou er, gezien het feit, dat de enkele volle omlijstingskoppen van de *Baraboedoer*-reliëfs een uithangende tong bezitten, niet de mogelijkheid bestaan van een andere, oud-Javaanse invloed? Uitgesloten is dit natuurlijk niet, waarschijnlijk echter evenmin. Het bleek toch reeds, dat er meerdere principiële verschillen bestaan tussen deze volle koppen uit de Çailendra-kunst en de latere van het vierde tijdperk. De duidelijk uiteenlopende wijze van aansluiting aan de makara-band; het vermoedelijk ontbreken aan de eerste van de schouderslip; het grote verschil, dat de mengvorm tussen de volle en de onderkaakloze kop vertoont; het zijn alle aanwijzingen, dat er geen dadelijk verband zal bestaan. Bovendien is er dan nog het eigenaardige feit, dat, buiten deze heel enkele gevallen in de *Baraboedoer*-reliëfs, er niet de minste aanwijzing bestaat voor een wer-

kelijke toepassing in het omlijstingsornament van deze volle kop of zijn elementen, aan de bouwwerken van het derde tijdperk.

Tot slot dient nog even te worden gememoreerd, dat het ornament van snoeren en bloemen, doorgaans afhangende van de bovenkaak der Midden-Javaanse onderkaakloze koppen, in het minst niet samenhangen zal met enige tongvoorstelling.

§ 8. *Het van de bovenkaak afhangend ornament bij onderkaakloze koppen*

a. *Javaanse vormen.* In de vorige paragraaf is reeds ruw geschetst de lijn, waarlangs zich het hier bedoelde, op Java vaak zo samengestelde ornament ontwikkeld zal hebben, uit een koppenverbindende guirlande-achtige versiering van de Hellenistische leeuwenkoplijst [57]). De Javaanse vorm bestaat in hoofdzaak uit bloemen, bladslippen en (of) snoeren, in wisselende samenvoeging.

Wij zagen al, dat van bedoelde versierselen slechts sprake is bij de onderkaakloze vormen en dat die van het eigenaardige Lara Djonggrang-type met klauwen waarschijnlijk aan de eerste ontleend zijn. Verder weten wij, dat deze versierselen in de Çailendrakunst niet zonder uitzondering voorkomen. Zij ontbreken met name aan sommige niskoppen van *Kalasan* (afb. 129), een enkele kop van de *Baraboedoer*-reliëfs (afb. 141), aan *Gatotkatja* (afb. 106a, **106b**), een niskop van *Poentadewa* (afb. 111), *Gedong Sanga A* (afb. 115) en C (afb. **121**). Aan *Gedong Sanga C* naar bleek wel slechts schijnbaar, aangezien de middelste tand hier misschien opgevat moet worden als vervanger van de rozet. Aan de koppen van *Kalasan* is een dergelijke vervanging ook niet uitgesloten, met één uitzondering (afb. 129 rechts).

Als regel zien wij dus de kaakversierselen aanwezig, maar dan in zeer uiteenlopende vormen. De eenvoudigste is die van een enkele bloem. Zij komt voor aan *Loemboeng* (afb. 132), *Baraboedoer*, het monument zelf (afb. **137a**) zowel als de reliëfs (afb. 140), *Semar* (afb. **107**), *Ardjoena* (afb. 109), *Poentadewa* (afb. 110), en wel hoofdzakelijk in twee typen: het ene met een loshangende, of in elk geval ver beneden de tandenrij reikende, het andere met een vast tegen de neusband gedrukte en niet buiten de tandenrij uitkomende, kleinere bloem. Het eerste komt voor aan *Baraboedoer* (afb. **137a**) en *Baraboedoer*-reliëfs (afb. 147). De tweede vorm zien wij bijvoorbeeld aan *Loemboeng* (afb. 132) en de verschillende Diëngtempeltjes. Een bloem als die van de benedenste niskop van

---

[57]) Vertoont de door de leeuwenbek hangende band van afbeelding 3 slechts een toevallige gelijkenis met het in Voor-Indië gevonden motief, of bestaat hier een over de oude Hellenistische kunst lopende verwantschap?

Poentadewa op afbeelding 111, of van de *Baraboedoer*-reliëftempel op afbeelding 140, zal wel als tussenvorm opgevat moeten worden. Wij zien deze enkele bloem in de Çailendra-kunst slechts een ondergeschikte plaats bekleden, terwijl zij daartegenover in de Diëng-kunst de belangrijkste rol speelt.

Als rijkste vorm van bekversiering verschijnt een combinatie van bloemen en snoeren, waarbij de bloemen in een aan de tandenrand evenwijdig lopende rij geschikt zijn, en met die rand samenhangen door een onder deze uit te voorschijn komend bladsteelornament. Uit deze eerste bloemenrij ontspruiten zaadsnoeren, die in guirlandevorm de rozetten één voor één of om de andere verbinden; en voorts ook recht afhangende snoeren, welke aan de niet door guirlandes verbonden bloemen eenvoudig afhangen, aan de wel zodanig samenhangende rozetten weer eindigen in een bloemknop, of ook een schel dragen. Deze vorm vindt men aan *Kalasan* (afb. 127), *Mendoet* (afb. 133), *Pawon* (afb. **151**), *Sewoe* (afb. 154).

De eerste bloemenrij wordt aan weerskanten wel afgesloten door een met de handkrul samenhangende rozet (afb. **151**). De middelste bloem hangt vaak aan een eigenaardig, buikig, door twee bladslippen geflankeerd ornament, dat misschien in een lotusbloem (oetpala?) zijn oorsprong heeft. Men vergelijke toch de kop in de paneelversiering van *Mendoet* op afbeelding 133 (die aan een van de lipband uitgaande bladachtige steel een grote lotusbloem heeft afhangen, waaruit op de boven beschreven wijze weer drie snoeren ontspruiten, welker middelste een schel draagt) met koppen van *Pawon* (afb. **151**) en Sewoe (afb. 154).

Behalve de twee in het bovenstaande beschreven vormen van grootste eenvoud respectievelijk rijkdom, ziet men een grote verscheidenheid van voorstellingen, welke wel alle beschreven kunnen worden als verwant aan de meest samengestelde vorm en daarvan afwijkend alleen door het ontbreken van enig onderdeel. Zo zijn te onderscheiden koppen met een bekversiering van bloemen en snoeren (zonder bladvormige dragers), te vinden aan de *Baraboedoer*-reliëfs (afb. 150) en *Sewoe* (afb. 158); of ook van bloemen aan bladstelen zonder snoerverbinding, aan *Loemboeng* (afb. 131), *Sewoe* (afb. **157**), *Sari* (afb. **161c**); of alleen met een bladversiering, aan *Kalasan* (afb. 130), *Baraboedoer*-reliëfs (afb. 139), *Sewoe* (afb. 155); en ten slotte ook uitsluitend een bloemenrij: *Sembadra* (afb. **112**), *Ratna* (afb. 123), *Sanggariti* (afb. 225), *Baraboedoer*-reliëfs (afb. 146). Een mengvorm tussen het eenbloemig ornament en de bladslippenrij draagt blijkbaar de niskop op afbeelding 124, van *Ratna*. Aan *Srikandi* (afb. 113) ziet men een losse éénbloem gecombineerd met een eigenaardig, zijwaarts gericht paar bladachtige bloemen (zie hierbij ook afbeelding **112**). Naar de aard van de

bloemversiering kan men nog onderscheiden tussen koppen met in de hoofdrij gelijksoortige bloemen (afb. 127) en zulke met als het ware een staalkaart van lotussoorten (afb. 131).

Tot slot kan op nog een eigenaardigheid gewezen worden. Terwijl als regel de boven besproken bekversiering in zijn verschillende vormen min of meer direct met de bovenkaak samenhangt (als het ware achter de tandenrij haar bevestiging vindt), ziet men ook enkele koppen, waarbij deze versierselen los van de bovenkaak, geheel onder de omlijstingsband blijven. Deze vorm komt voor aan *Mendoet* (afb. **135**), *Baraboedoer*, monument (afb. 136, 138) en reliëfs (afb. 142). Vermoedelijk hebben wij hierin een typenvermenging voor ons, namelijk van een kop zonder en een met bekversierselen.

Op de merkwaardige overeenkomst van de boven beschreven volledigste Javaanse versiering met een vorm van de Tjamse kunst werd vroeger reeds gewezen. De hier bedoelde Tjamse kop (afb. **95**) vertoont een achter de tandenrij uitkomende reeks van snoerbogen, en voorts tussen die bogen en daarbinnen telkens een recht afhangende, een bloemknop dragende snoer. De snoeren ontspringen hier dus niet uit een bloemenrij, gelijk op Java veelal het geval is. Een voorstelling, welke sterk met deze Tjamse overeenkomt, is die boven de ingang van *Kalasan* (afb. 127). Ook hier ontspringen de snoeren niet uit bloemen. Het enige feitelijke verschil ligt in het bladornament, dat aan de kop van *Kalasan* achter de tandenrij vandaan komt en waaruit dan eerst in tweede instantie de snoerbogen met daarin en daartussen afhangende bloemen (knoppen) ontspringen.

Aan de *Lara Djonggrang*-groep komen enkele koppen voor, waarbij een rij van gelijke bloemen geflankeerd wordt door een naar buiten gekeerd blad van ongewone vorm (afb. 168), dat zijn oorsprong wel zal hebben in een bloem. Men vergelijke hier de verwante Javaanse voorstellingen van de afbeeldingen **112**, 113 en 175, en houde daarnaast de Burmese van afbeelding **81**, welke laatste in het loshangende gedeelte van het ornament een geheel gelijksoortige opzet in drie delen te zien geeft. Voor het overige is de bovenkaakversiering in de *Lara Djonggrang*-groep vrij eenvormig, bestaat zij bij die koppen, welke deel uitmaken van een normaal te noemen singha-makara-boog, doorgaans uit drie achter de tandenrij uitkomende rozetten, met daarvan afhangende, scheldragende snoeren naast guirlande-vormige verbindingen (afb. **165**); bij de koppen aan een neergedrukte boog, en ook de onderkaakloze van het Lara Djonggrang-type, uit een reeks van zulke rozetten zonder snoeren (afb. 171, **198**). Ook aan deze tempelgroep komen onderkaakloze koppen voor, welke geen enkele bovenkaakversiering dragen.

b. *Buitenlandse verwante vormen.* Een onderkaakloze kop, voorzien van een in het midden afhangende snoer met bloem en daarnaast aan weerszijden een eveneens afhangende, naar buiten wegbuigende band of snoer, is blijkbaar als pilaar-(of lijst-)versiering in de Noordelijke zowel als de Westelijke kunst van Voor-Indië gebruikelijk geweest. Zo vinden wij hem in Aihole (afb. 51), Baragaon (afb. 45), Nalanda (afb. **37a**). Het eerstgenoemde voorbeeld verraadt duidelijk een afkomst van de oude leeuwenkoplijst met guirlandes. Om de ander is hier echter een leeuwenkop weggevallen en hangen bloemsnoer en snoerboog van een daarvoor in de plaats getreden ornament af. De kop van Nalanda daartegenover schijnt alleen te staan en heeft twee extra bogen en snoeren met bloemen te dragen gekregen, is daarmede dan in principe tot het samengestelde type van bekversiering gekomen, gelijk wij dit in de kunst van Tjampa en Java leerden kennen. Een omlijstingskop met bekversiering van soortgelijk type ziet men op een stuk uit Baragaon (afb. 46). De Tjaloekyaanse omlijstingskop van afbeelding **59** draagt een nauw aan de oudste vorm verwant ornament, waarin de middensnoer met bloem de voornaamste plaats is gaan bekleden en de naar buiten buigende snoeren omgezet zijn in even uitgebogen, kortere slippen.

Een ander stuk van Dharwad (afb. **60**) verdient vermeld te worden omdat daaraan, tussen de uit de bek tredende ranken, een breed en kort floralistisch ornament voorkomt, dat aan de ene kant herinnert aan het oerbeeld van Mahabodhi (afb. **30**), aan de andere kant aan de Javaanse bladslippenversiering (afb. 139, **151**, 155), welke alleen of als draagster van het eigenlijke bloemen-en-snoeren-ornament optreedt.

c. *Slotsom.* In de Çailendra-kunst zagen wij, naast onderkaakloze koppen zonder, als regel zulke met van de bovenkaak afhangend versiersel. Dit ornament vertoont daarbij een bonte verscheidenheid, waarin als voornaamste elementen te onderscheiden zijn: ten eerste het „slippengordijn", een brede vrij korte rand van afhangend bladslipachtig ornament (achter de tandenrij uitkomend); ten tweede een samenstel van guirlandes en daartussen recht afhangende bloem- (of schel-)dragende snoeren; ten derde een enkele tegen de neusband aangedrukte bloemrozet.

Dit laatste ornament, vermoedelijk wel een rudiment van het tweede, is misschien zelfstandig met de Çailendra-kunst ingevoerd, wanneer men dit tenminste mag opmaken uit het feit, dat de rozet reeds voorkomt aan *Loemboeng*, welk bouwwerk vermoedelijk uit het vroegste deel der Çailendra-periode dateert [58]). De mogelijkheid

[58]) KROM, *Inleiding*, I, blz. 270 v.

van een ontstaan in de nieuw-Diëng-kunst, als gevolg van een aanpassing der guirlandes van de singha-makara-boog aan een rechthoekige doorgangsomlijsting, staat ook open, doch waarschijnlijker lijkt, dat de Diëng-kunst zich speciaal deze vorm van de Çailendrastijl heeft eigen gemaakt, omdat hij het beste aansloot bij het hier gebruikte omlijstingstype.

In elk geval staat vast, dat er in de Çailendra-kunst een haast ordeloze massa bestond van verschillende combinatiën tussen de boven genoemde elementen (vooral de eerste twee), welk gebrek aan bezinking wel weer wijst op een nog jonge vormvermenging. Niet onwaarschijnlijk is daarbij een vorm met alleen bloemen- en snoerenversiering samengekomen met een, welke uitsluitend het slippengordijn voerde, terwijl ook een ornamentloze kop zal hebben meegesproken.

Het is natuurlijk zeer wel denkbaar, dat bij bedoelde vermenging, behalve omlijstingskoppen, ook andere verwante typen, als bijvoorbeeld pilaarversierende koppen, elementen geleverd hebben; zodat men niet als vast kan aannemen, dat de *omlijstings*koppen der bijeengekomen vormgroepen tezamen alle elementen zullen moeten hebben bezeten, welke in de omlijstingskoppen der mengkunst voorkomen.

De enkele hier bekende Tjamse koppen van de singha-makaraboog hebben steeds alleen het snoeren-plus-bloemen-ornament; het in de Çailendra-kunst een zo opvallende rol spelende slippengordijn ontbreekt. Wijst dit op een groter aantal mengelementen van de op Java ingevoerde singha-makara-boog-stijl, al in het stamland opgedaan, of zou hier weer een speciaal ook met de Khmer-kunst verband houdende tussenstation nieuwe vormen hebben bijgedragen?[59])

Dit laatste lijkt niet waarschijnlijk, gezien het voorkomen van een vrij nauw aan het Javaanse verwant slippengordijn in de kunst van West-Voor-Indië, tezamen met zovele andere elementen van de singha-makara-boog, terwijl de misschien „onderweg" opgedane handslip oorspronkelijk tot een ornament met volle kop moet hebben behoord [60]).

Het verschil tussen de bekversiering van de onderkaakloze singha in de Çailendra- en die in de Tjampa-kunst, is dus wel als aanwijzing op te vatten, dat de op Java ingevoerde vormengroep van de singha-makara-boog reeds in het stamland een meer samengestelde geweest zal zijn dan de overigens daarmede zeer nauw verwante in Tjampa geïmporteerde.

---

[59]) Gelijk mogelijk geacht werd t.a.v. de handslip (zie blz. 127).

[60]) T.a.v. de snavel-singha (zie blz. 156), element van het singha-makara-ornament, die zowel in de Tjaloekyaanse als in de Khmer-kunst werd aangetroffen, zien wij hier twee mogelijkheden: hij zou langs elke van de twee bovenbedoelde wegen in het op Java ingevoerde ornament gekomen kunnen zijn.

In de kunst van het vierde Midden-Javaanse tijdvak vinden wij, naar het schijnt, naast een veel meer geordende bovenkaakversiering van misschien zuiver Çailendrase afkomst, ook een nieuw element: het sterk naar opzij gekeerde paar bladachtige bloemknoppen met daartussen een volle bloem. Aan de Çailendra-bouwwerken toch kwamen wij nergens dit eigenaardige ornament zelf tegen, evenmin als enige mogelijke voorvorm. Het aangehaalde buitenlandse (afb. **81**) maakt het nog aannemelijker, dat wij hier met een zelfstandig type te doen hebben, dat misschien eerst onder invloed van de oudere Javaanse vormen aan de omlijstingskop is toegepast, maar toch niet uit die vormen is af te leiden.

Wanneer wij het feit, dat deze versiering aan twee van de Diëngse tjandi's voorkomt, als aanwijzing zouden willen beschouwen, dat zij toch reeds in het derde tijdvak in gebruik geweest zal zijn, moeten wij daarvan wel terugkomen op grond van de overweging, dat het volkomen ontbreken in de Çailendra-kunst daar sterk tegen spreekt; vooral ook, omdat het hier niet een vorm geldt welke zich, als de neusbandrozet, in het bijzonder aansluit bij de typische Diëng-omlijsting, en daardoor van een betrekkelijke zeldzaamheid in de Çailendra-kunst tot een meer algemene toepassing in die van de Diëng gekomen zou kunnen zijn. Wat *Srikandi* betreft, zullen wij bovendien later (blz. 183) nog andere aanwijzingen vinden voor een na-Çailendraas ontstaan. En zo blijkt dan reeds hier de mogelijkheid, dat *Srikandi* en *Sembadra* jongere bouwwerken zijn, op zijn vroegst uit de vierde Midden-Javaanse periode.

§ 9. *Ornament in het gelaat*

a. *Javaanse en andere vormen.* Bij bespreking van de makara bleek ons, dat die van de derde Midden-Javaanse periode twee soorten van wangversiering draagt, de oorslip en de wangkartel. De eerste zal vermoedelijk een element zijn van de Çailendra-kunst, de tweede van de Pallawa-stijl. Zuiver komen beide vormen betrekkelijk zelden voor; mengvormen — welke hierin overeenkomen, dat zij het tussen oog en oor uitkomende deel van de oorslip missen — zijn regel; in enkele gevallen mist de makara beide sierstukken geheel. In de vierde periode zagen wij vervolgens de zuivere oorslip alleenheersen.

Gaan wij nu over tot de omlijstingskop, dan blijkt deze in de derde periode in het geheel geen, in de vierde daartegenover bijna zonder uitzondering een oorslip te dragen. Zo vinden wij haar aan *Pringapoes* (afb. 181); *Lara Djonggrang*, volle (afb. **189**) zowel als onderkaakloze (afb. **165**) koppen; *Sadjiwan* (afb. 199); *Ngawen* (afb. 184). Aan de volle kop van *Ngawen* (afb. **182**) ontbreekt zij.

Gaan wij de andere vormen van singha-kop na, dan vinden wij ook deze in het derde tijdvak steeds sliploos (afb. 210, 211), in het vierde bijna altijd slipdragend (afb. 216, 219). Uitzonderingen op de laatste regel komen echter voor (afb. 214, 218).

Aan de Oost-Javaanse monsterkop ontbreekt dit sierstuk geheel. Buiten Java zoekende, vinden wij het blijkbaar niet aan enige singha-kop van de Tjamse kunst. De kop van afbeelding **95** laat echter twijfel over. Duidelijk is daaraan een wangkartel, maar het schijnt, dat deze geen deel uitmaakt van een achter het oor omlopende slip. Wel komt dit laatste ornament blijkbaar krachtig ontwikkeld voor aan de merkwaardige kop van Konarak op afbeelding 47.

Een wangkartel gelijk die van de makara vindt men nergens aan de Javaanse omlijstingskop, wel echter een zodanig sierstuk van eigen type, dat als doorlopende, naar binnen toe korte gekartelde lubben afgevende rand, de buitenlijn van de wang afzet (afb. **198**). Dit ornament fungeert in de kunst der vierde periode als wangeinde van de oorslip, komt aan een paar Diëng-koppen (afb. 108, 111) en de poortkop van *Ratna* (afb. 123) voor, schijnt in de Çailendra-kunst geheel te ontbreken, met uitzondering misschien van de meergenoemde kop der *Baraboedoer*-reliëfs op afbeelding 149. Opvallend is bijvoorbeeld het hierin uitkomende verschil tussen de niskoppen van *Kalasan* (afb. 129) en sommige daarmede ook op het punt van de wangvorm nauw overeenkomende koppen van *Lara Djonggrang* (afb. **165**).

Buiten Java ontmoetten wij het al aan een kop van de Tjamse singha-makara-boog (afb. **95**). De verschillende singha-typen van Dharwad vertonen een wangrand, die nauw verwant lijkt aan de makara-wangkartel (afb. **59**, 63, **65**).

Behalve de boven beschreven wangversierselen vinden wij op Java aan de omlijstingskop ook een liprandornament, bestaande uit een stel slippen, dat de bovenlip-rand afzet tot aan of ook wel voorbij de mondhoek.

Dit ornament vinden wij voor het eerst in het vierde Midden-Javaanse tijdperk. Het is daar zeer veel toegepast, aan volle (afb. 190) zowel als aan onderkaakloze (afb. **164**, 173) koppen, maar toch niet algemeen (afb. 181, 187).

De Oost-Javaanse omlijstingskop [61]) draagt vrijwel zonder uitzondering een verwante liprandversiering (afb. **239**, **243**, 276), die echter vaak de gehele mondhoek omgeeft (afb. **259**, 271), soms ook min of meer het uiterlijk van een snor aanneemt (afb. **262**, **273**).

---

[61]) Ook aan de Oost-Javaanse rondoog-makara komt een liprandversiering algemeen voor (afb. 350, **353**), in tegenstelling tot de Midden-Javaanse spleetoog. De Djambische makara's van Neeb (afb. 322) dragen dit ornament op geheel gelijke wijze als de Oost-Javaanse van tjandi *Tikoes* (afb. **353**, 354).

Verder moet als Oost-Javaanse eigenaardigheid genoemd worden een haarplukje (met haarbelijning), dat vaak de onderliprand siert (afb. **259**, 276) en in sommige gevallen de omvang van een baard heeft (afb. **233**, **262**, **275**).

De hier in afbeelding beschikbare omlijstingskoppen van de Tjamse kunst zijn blijkbaar niet voorzien van het liprandornament. Toch was het er (als in zijn Oost-Javaanse vorm ook de mondhoek omsluitend) niet onbekend (afb. 103, **320**).

b. *Slotsom.* Wij zagen de oorslip in het derde Midden-Javaanse tijdperk, als vermoedelijk element van de Çailendra-kunst, gebruikelijk aan de makara, geheel ongebruikelijk aan singha-voorstellingen, in het bijzonder ook de omlijstingskop. De vierde periode daartegenover zet blijkbaar in en eindigt met een zeer algemene toepassing van dit ornament, aan de makara zowel als aan de omlijstingskop en andere singha-voorstellingen. Dit feit schijnt er op te wijzen, dat hetzelfde ornament twee keren op Java is binnengekomen, de eerste keer met de Çailendra-kunst, de tweede keer met een der nieuwe instromingen, welke wij als vermoedelijk in het restauratietijdperk vallend leerden kennen.

Dat de eerst binnengekomen vorm een element geweest zal zijn van de singha-makara-boog-groep, zoals deze op Java is ingevoerd, wordt aannemelijk door de omstandigheid, dat ook de Tjamse makara waarschijnlijk eerst met het verschijnen van de singha-makara-boog de oorslip vertoont (zij ontbreekt immers aan het oudste type en komt voor aan de makara van evenbedoelde boog).

Dit laatste feit, evenals het ontbreken van de oorslip in de Oost-Javaanse kunst, maakt het meteen onwaarschijnlijk, dat bedoeld ornament met de tempelstijl voor de tweede keer Midden-Java zal zijn binnengekomen, en zo blijft de Tjandimau-stijl over als vermoedelijke bijdrager.

Van groot belang lijkt in dit verband de bij alle verschil toch opvallende gelijkenis, ook wat de oorslip betreft, tussen de kop van de Zwarte Pagode (afb. 47) en een Javaanse als bijvoorbeeld die van afbeelding **221** [62]). De koppen van het Tjandimau-type toch wijzen, evenals de eerstgenoemde, naar het Noord-Oostelijke Voor-

---

62) Dit laatste stuk staat in de officiële lijsten te boek als afkomstig van *Sewoe*. Evenwel, niet alleen de zojuist beschreven gelijkenis, maar ook andere kenmerken, als bijvoorbeeld de later te bespreken horenbouw, stempelen het duidelijk tot een product van de vierde periode. Een nadere vergelijking (zie ook afb. 222) met nauw verwante stukken van *Lara Djonggrang* brengt dan ook aan het licht, dat deze kop dezelfde is als die van photo O.D. 4407, welk stuk op naam van *Lara Djonggrang* staat. Men vergelijke slechts verschillende details als de vernielde bovenliprand links, de afgebrokkelde onderkaak. Ongetwijfeld is deze kop *niet* van tjandi *Sewoe*!

Indië, en zo vestigen wij vanzelf onze aandacht in het bijzonder op deze streek, wanneer wij zoeken naar de bron van bedoelde, in de vierde periode in Midden-Java verschijnende kunstvorm. Evenals ten aanzien van het onderkaakversiersel, bestaat hier de mogelijkheid, dat de oorslip op Java ook aan andere (maar dan toch verwante) voorstellingen is toegepast, dan het geval was in de buitenlandse vormgroepen, waaruit zij werd overgenomen.

De wangkartel brengt ons — als gevolg van de onduidelijkheid der afbeeldingen — een probleem. Zijn ontbreken aan de bouwwerken van de Çailendra-kunst (met uitzondering misschien van een enkele kop aan de *Baraboedoer*-reliëfs), zijn voorkomen aan twee Diëng-tempels en dan zijn nooit ontbreken in het vierde tijdperk, het zijn alle feiten, welke er op schijnen te wijzen, dat dit ornament aan de Çailendra-kunst vreemd geweest, dat het eerst in de vierde periode ingevoerd moet zijn. Dat deze kartel ook een Pallawa-element was, is onwaarschijnlijk, aangezien hij blijkbaar aan de Pallawa-singha niet voorkomt (afb. 77) en deze er toch wel de bijdrager van geweest zou moeten zijn.

En zo dringt zich de gevolgtrekking op, dat een stuk, door de aanwezigheid van bedoeld ornament, gestempeld wordt tot een product van op zijn vroegst het restauratietijdperk. De tjandi's *Ardjoena* en *Poentadewa* bijvoorbeeld zouden dan na de derde periode gebouwd zijn. Vergelijkt men de wangpunt van de poortkop van *Ardjoena* (afb. 108) met die van verschillende onderkaakloze stukken van het *Lara Djonggrang*-type (afb. 196), dan valt wel een merkwaardige gelijkenis op, die al evenzeer een aanwijzing schijnt in dezelfde richting [63]).

Het bovenbedoelde probleem nu ontstaat door de vermoedelijke aanwezigheid van de wangkartel aan de Tjamse kop van afbeelding **95** als ook aan die van de *Baraboedoer*-reliëfs (afb. 149), van welke laatste de wangpunt bovendien het *Poentadewa*-type zeer nabij komt (afb. 111). Staan deze twee feiten vast, dan wordt daardoor zeker, dat ook de Çailendra-kunst de wangkartel gekend heeft; waarschijnlijk, dat hij een element is geweest van de singha-makaraboog-groep; vervalt bovendien de waarde van dit ornament als herkenningsmiddel ten aanzien van werken der vierde periode. Ten slotte staan wij hier dus weer op onzekere bodem, hoewel de waar-

---

[63]) Een beïnvloeding in omgekeerde richting (Diëng-Lara Djonggrang) lijkt niet aannemelijk, gezien de variabiliteit, welke het kenmerk is van de Diëngse wangpunt (het hier bedoelde type valt voor ons bijvoorbeeld slechts aan *Ardjoena* waar te nemen). Dat nu zo'n vermoedelijk slechts sporadisch voorkomende vorm op de Lara Djonggrang-kunst (welke bovendien nauw aansluit bij de Çailendra- en niet bij de Diëng-stijl) een invloed gehad kan hebben als spreken zou uit zijn hier zo veelvuldige toepassing, is niet erg waarschijnlijk.

schijnlijkheid toch nog blijft bestaan van een invloed *Lara Djonggrang*-kunst—*Ardjoena*, gezien de in elk geval vaststaande buitengewone ongebruikelijkheid van de wangkartel in de derde periode en de grote gelijkenis tussen *Lara Djonggrang*- en *Ardjoena*-wangpunt.

Het liprandornament zal een element zijn van de tempelstijl, aangezien het op Midden-Java eerst verschijnt in het vierde tijdperk, in de latere Oost-Javaanse kunst overheerst en ook in de Tjamse kunst bekend blijkt.

§ 10. *Het oog*

a. *Javaanse en verwante vormen.* Onder dit hoofd zullen besproken worden het oog zelf en zijn begrenzing naar boven toe, tegen de horen.

De oogbal is vrijwel zonder uitzondering als uitpuilende halve bol uitgebeeld, die echter ter aanduiding van iris en pupil op verschillende wijzen belijnd kan zijn. In hoofdzaak laten zich hierbij twee soorten van belijning onderscheiden: de een met min of meer concentrische cirkels en de ander met een spiraal.

Ook geheel glad gelaten bollen komen voor. Hierbij moet echter aan de mogelijkheid gedacht worden van on-af zijn of verlies van de pleisterlaag. Gladde oogballen vindt men vaak aan *Baraboedoer* (afb. 136, **137a**, 138). Ook de kop van *Pawon* (afb. **151**) en enkele van *Loemboeng* (afb. 131) hebben onbelijnde ogen.

De cirkelbelijning komt, met uitzondering van *Pawon*, wel aan alle tjandi's van Midden-Java voor. De spiraal daartegenover vinden wij hier slechts aan één stuk: een losse kop uit de Kedoe (afb. 175) [64]). Verder ziet men hem alleen op Oost-Java en dan doorgaans gecombineerd op de een of andere wijze met een cirkel. Zuiver alleen aan de kop van *Soembernanas* (afb. **232**), een oog van de *Djago*-kop (afb. 254), een kop van *Bangkal* (afb. 277), *Soemberdjati* (afb. **259**) en misschien ook van *Kalitjilik* (afb. **262**). Overigens speelt ook de cirkel altijd een rol, gewoonlijk op deze wijze, dat hij als buitenlijn een naar binnen krullend spiralig lijntje afgeeft (afb. 247), welk geheel dan vaak nog door een tweede, grotere, concentrische cirkel wordt omsloten (afb. 256, 276).

Een verwante vorm buiten Java vinden wij aan het Palembangse leeuwtje (afb. 104), dat concentrische oogcirkels heeft. De Tjamse kop van afbeelding **95** vertoont de zuivere spiraal. Overigens zijn de afbeeldingen hier onduidelijk. De singha-koppen van het Dharwad-district in Voor-Indië zijn wel voorzien van concentrische cirkels op de oogbal (afb. **60**, **65**).

---

64) Men vergelijke hiermede afbeelding **262** van *Kalitjilik*.

De oogleden zijn vrijwel steeds menselijk gevormd, waarbij zelfs het ooghoekknobbeltje niet vergeten is. Er bestaan echter kenmerkende verschillen. Een duidelijk op de voorgrond tredende vorm heeft bijvoorbeeld het bovenlid krachtiger uitgebeeld dan dat beneden, hetgeen zich vooral in de buitenooghoeken openbaart, doordat het minder verheven onderste eindigt tegen het daar veel zwaardere bovenlid, het laatste zich vanaf dit ontmoetingspunt nog een flink stuk verder buitenwaarts voortzet, soms zelfs tot achter het oor (afb. 136, **137a**). Het benedenlid ontbreekt bij deze vorm ook wel geheel, waardoor het oog zonder verdere overgang uit het gelaatsdeel daaronder opbolt (afb. **151**). Hierdoor wordt de reeds gevestigde indruk nog versterkt, dat het horencomplex samen met het bovenlid een als het ware op de oogbal rustende, maar daarmede overigens niet samenhangende massa is.

In tegenstelling tot het volgende type, waarbij het oog als het ware gedeeltelijk uittreedt door een opening onder in een cylindervormige zak: het benedendeel van het horenlichaam. De oogleden fungeren daarbij slechts als boorden van het ooggat, de oogbal onder in de oogzak is deel geworden van het horencomplex. Bij deze vorm ziet men vaak een glad gelaten deel van de horen boven het ooglid, waarna eerst de bladslipversiering komt (afb. **165**, 181, **198**, **221**).

Een derde vorm, gelijkende op de eerste door het veelal geheel ontbreken, in elk geval op de achtergrond treden van het benedenooglid, gelijkt ook weer op de tweede, doordat de bovenoogleden niet naar opzij uitgerekt zijn en één geheel uitmaken met het daarboven opwaarts gaande dikke lichaam van de horen. De laatste overwelft daarbij echter min of meer de oogpartij, zodat deze vaak het uiterlijk heeft van een menselijk oog onder de wenkbrauwboog (afb. **262**).

Het eerstbeschreven type, meestal met het slipooglid, vinden wij aan alle tjandi's van Diëng en Gedong Sanga, verder aan *Kalasan, Loemboeng, Mendoet, Baraboedoer, Pawon, Sewoe* en *Ngawen*.

Het zakoogtype komt blijkbaar met uitsluiting van andere voor aan *Pringapoes* en *Lara Djonggrang* [65]). Terwijl naar het schijnt de monsterkoppen buiten het omlijstingsornament, bij de genoemde tjandi's met het sliplidtype eveneens deze vorm vertonen (afb. **208**), zien wij aan *Ngawen* (afb. 215) ook de oogzakvorm.

De derde vorm komt voor alleen aan de Oost-Javaanse kala-kop,

---

65) Een geheel afwijkende vorm is te zien aan de terracottakop uit de Kedoe (afb. 202), waaraan de ogen geheel geïsoleerd staande halve bollen zijn, die bij hun basis aansluiten tegen de voet van de horens, zonder tussenkomst van een ooglid. Het bovenlid is slechts aangeduid door een paar groeflijntjes aan de buitenkant. Eenzelfde opzet vertonen de koppen van Tjandimau (afb. **40**).

met uitsluiting van andere. In enkele gevallen is het benedenooglid — slechts in de ooghoeken of ook ten volle — aangebracht (afb. **275**, 277), overigens ontbreekt het echter [66]).

Niet alle Oost-Javaanse koppen hebben zuiver het „menselijke" oog van het derde type. Sommige naderen sterk het zakoog. Wanneer men bijvoorbeeld de kop van afbeelding **273** vergelijkt met die van *Pringapoes* (afb. **180**, 181), valt een nauwe overeenkomst op, niettegenstaande het ontbreken van een benedenooglid bij de eerste.

Ten slotte is een in Oost-Java veel voorkomende vorm het doorlopen en samenvallen van de bovenoogleden in een koord of band over de neuswortel (afb. **243**, **259**). Niet onmogelijk draagt de kop van Sindok (afb. **233**) deze neusbrug al. Zij was in Midden-Java niet gebruikelijk.

In de oudste kunst van Tjampa is duidelijk een zakoog aanwezig (afb. **99**). Ook het oog van de kop van Konarak (afb. 47) vertegenwoordigt dit type.

b. *Slotsom*. De volkomen gelijkheid, welke er (door het bezit zonder uitzondering van het zuivere slipooglid) bestaat tussen Çailendra- en Diëng-kunst, is weer een aanwijzing voor de gelijkheid van oorsprong van de omlijstings-singha hier en daar.

Verder is wel duidelijk, dat het zakoog een in de vierde periode nieuw bijgekomen element is. Vermoedelijk was het eigen aan de omlijstingskop van de tempel-, zowel als aan singha-typen van de Tjandimau-stijl [67]). Het is niet uitgesloten, dat ook een omlijstingskop van de laatste een soortgelijk oog had, al is dat van de pilaarversierende Tjandimau-koppen zelf van een andere vorm. Deze koppen toch zijn, naar men vermoedt, in een tijd vervaardigd, welke enige eeuwen vroeger valt dan het invoeringstijdstip van de naar dit type genoemde vormengroep op Java, en allerhande vermenging is dus mogelijk geweest, in of buiten Indië, voor de Tjandimau-elementen hun intrede deden op ons eiland. Het voorkomen van een soort Tjandimau-oog aan een Javaanse kop maakt echter wel aannemelijk, dat ook deze vorm meegekomen is. Hij zou echter evenzeer een element kunnen zijn van de tempelstijl (zie de ook op dit punt onduidelijke tekening van afbeelding **95**), of zelfs een vorm van de Soekoeh-kunst (zie blz. 214).

Het Oost-Javaanse oog is — wat betreft de wijze van aansluiting aan de gelaatsdelen daarboven — naar het schijnt een combinatie

[66]) Ook de huidplooi boven het ooglid is wel eens aangegeven (afb. **275**).

[67]) De op blz. 171 al besproken, ten onrechte als van *Sewoe* afkomstig te boek staande kop van afbeelding **221**, geeft een bijzonder fraai voorbeeld van het zakoogtype te zien.

van een menselijk en een zakoog. De neusbrug tussen de bovenste oogleden is een geheel op zichzelf staande vorm, die niet onmogelijk met de kala-stijl is ingevoerd. Aan de tempelstijl is hij blijkbaar vreemd.

De spiraalbelijning van het oog wijst weer op een samengaan van Oost-Java en Tjampa, zal een element zijn van de tempelstijl, terwijl de cirkelbelijning wel deel uitmaakt van de oudste Midden-Javaanse vormgroepen. De in de Oost-Javaanse kunst naast de zuivere spiraal voorkomende combinatie daarvan met een cirkel, zal op een vermenging wijzen, waarbij mogelijk het Midden-Javaanse oog zijn invloed heeft doen gelden.

§ 11. *Het driedelig neusornament en de griffoenkam*

a. *Afkomst.* Met de naam van driedelig neusornament wordt hier aangeduid een op de neuswortel ontspringend driepuntig sierstuk; met de naam griffoen of leeuwenkam daartegenover een massieve kam, die zich eveneens boven de neus verheft.

De leeuwenkam is door BRANDES [68]) vereenzelvigd met het driedelig neusornament en verklaard als de gestyleerde voorstelling van een manenbundel. Bij de bespreking van het „maanwerk" aan een kop uit de Kedoe (afb. 175) namelijk zegt hij, dat dit „zoals gewoonlijk, in drie stukken is uiteengelegd, maar, door zijn schikking, vooral het minder geprononceerd voorkomen of het minder op den voorgrond brengen van het middengedeelte, de idee opwekt van twee hoorns, binnen naast de ooren. Daardoor heeft deze kop een geheel ander type dan die aan de poorten van Baraboedoer (Pawon), en zou hij, voor demonstratie, als men iemand duidelijk wil maken hoe uit de beide manehelften de twee horens ontstaan kunnen, en ontstaan zijn, zeer goed kunnen dienen. Men verlenge de punten, die zich hier als opstaande horens voordoen, slechts iets naar boven, en legge ze, ze in gedachten breed uitkammende, over het achterhoofd, en men heeft de manen, men houde ze puntig en buige ze achter om het oor heen, rond langs de zijden van het hoofd, en men ziet als het ware de bekende, haast nooit gemiste, zoo onnatuurlijke, maar dan ook slechts schijnbare hoorns, als vanzelf ontstaan. Zoo kan men zich hier ook zeer goed voorstellen hoe de leeuw zijn kam kreeg, door dat middengedeelte te versmallen of smaller te nemen, maar zich hooger op te laten welven, en het dan zich op eenzelfde wijze, naar achter over het hoofd te laten ombuigen".

Deze op zichzelf reeds weinig aannemelijke verklaring van de oorsprong der zogenaamde maanhorens, is bovendien niet houdbaar,

68) BRANDES, *Drie leeuwenkoppen.*

omdat, gelijk wij vroeger al zagen (blz. 98), nog duidelijk de ontwikkelingslijn is aan te geven, waarlangs deze kegelvormige verhevenheden zich ontwikkeld hebben uit de naar de natuur gevormde griffoenhoren. Wij kunnen hier nog even vluchtig die lijn aangeven, beginnende bijvoorbeeld bij lijstversierende koppen als van de zogenaamde Alexander-sarkophaag (afb. **5**) [69]) en vervolgens, voorzover het onderkaakloze type betreft, gaande langs koppen als die van Mahabodhi (afb. 29, **30**), Nalanda (afb. **37a**), naar bijvoorbeeld die van Mysore (afb. **59**) of Java (afb. **157**, **165**). En wat de volle koppen aangaat, langs zulke als van Tjandimau (afb. **40**) naar bijvoorbeeld die van Tjampa (afb. **99**) of Java (afb. **180**) [70]).

Dat behalve Hellenistische horenvoorstellingen ook Perzische zullen hebben bijgedragen tot het ontstaan van de vele latere variatiën, wordt wel waarschijnlijk bij een vergelijking van de gehorende griffoenachtige leeuwen van Sanchi (afb. 17) met het gewone Pallawa-type van de volledig uitgebeelde leeuw (afb. 75), of met die van Dharwad op afbeelding 64, welke laatste weer duidelijk een wisseling van elementen verraadt met omlijstingskoppen als die van afbeelding **59**.

Overgaande tot de neuskam, kunnen wij daarvoor wel eenzelfde samengestelde afstammingslijn reconstrueren als voor de horens. Ook hier staan Hellenistische voorbeelden (afb. **5**) naast zulke van vermoedelijk Perzische afkomst (afb. 17) [71]).

Opmerkelijk is, dat laatstbedoeld werk, naast gehorende leeuwen zonder kam, gekamde te zien geeft zonder horens. In de latere kunst gaat de kam bijna altijd met horens gepaard; ofschoon er ook uitzonderingen bestaan, als de singha-wachters van *Baraboedoer* (afb. 211). Ongetwijfeld zal dit vormenverschil, wanneer voldoende vergelijkingsmateriaal beschikbaar is, een belangrijk houvast kunnen geven bij de reconstructie der stijlgeschiedenis.

Ten volle uitgebeelde singha's met horens en gladde kam zijn zeer gebruikelijk in de Pallawa-kunst (afb. 75). Wij ontmoeten dit type ook op Java (afb. 214).

Naast deze effen, niet noodzakelijk tot de neuswortel reikende griffoenkam, zien wij nu verder van ouds een ander, meer eigenlijk *neus*ornament, en dan blijkbaar in het bijzonder aan de zelfstandige singha-kop. Dit ornament is oorspronkelijk een drielubbig sierstuk

---

[69]) De Westelijke tak wordt vertegenwoordigd door de kop van afbeelding **3**, de Oostelijke door de na te noemen voorbeelden.

[70]) Waarmede natuurlijk niet bedoeld is, dat de als eindpunten genoemde typen eenvoudigweg uit zulke als de vroegere zullen zijn ontstaan, zonder wisselwerkingen met andere vormen.

[71]) Deze kam vindt, zoals bekend, zijn oorsprong in de kuif van de griffoen met adelaarskop (zie ROSCHER, *Lexicon*, onder „gryps").

op de neuswortel, waarvan de middelste lub het hoogst uitsteekt (afb. 29, **30**).

Het voorkomen van een geheel soortgelijk ornamentje op de Hollandse griffoenneus van afbeelding **3** spreekt wel sterk voor de Hellenistische afkomst ook van deze driepunt, die naar de vorm haar oorsprong zou kunnen hebben in gestyleerde leeuwenlokken [72]). En het merkwaardige is nu verder, dat wij daarin wel de oervorm moeten zien van het ingewikkelde neusornament, dat aan de zelfstandige singha-koppen van Midden-Java gevonden wordt.

Bij vergelijking van een eenvoudig en een samengesteld Voor-Indisch type (afbeeldingen **30** en **59**), ziet men in het laatste het eerste als het ware vermenigvuldigd: de middenlub heeft zich gesplitst en is uitgegroeid tot een al ingewikkelder wordend en hoger opgaand floralistisch ornament, samengesteld uit knoppen en bladslippen en culminerend in een hoofdknop; maar het oorspronkelijke, driedelige motief kan men er toch, eindeloos herhaald, in terugvinden.

Ongetwijfeld is het zojuist beschreven ornament tamelijk nauw verwant aan bepaalde, later te bespreken Javaanse vormen (afb. 138, **208**).

Parallel aan het pas beschreven eigenlijke neusornament heeft er zich aan de omlijstingskop ook een ander ontwikkeld, dat ogenschijnlijk de griffoenkam, die wij tot dusver slechts aan volledige singha-voorstellingen ontmoetten, tot grondslag heeft. Deze vorm kan men waarnemen bijvoorbeeld aan de kop van het tot de Goepta-stijl gerekende stuk op afbeelding **43** [73]). De kam bestaat hier uit twee (of meer?) massieve, aan de bovenkant driehoekig eindigende stukken, die tezamen de gehele ruimte tussen de horens vullen en waarvan het onderste — dus smalste — over de basis van het bovenste heenschuift. Een geheel overeenkomstige vorm komt voor in de primitieve Tjamse kunst (afb. **100**).

Wij moeten met het oog op het bovenstaande tot de slotsom komen, dat de massieve voorhoofdskam en het „verbloemde", van de neuswortel opgaande ornament aan de zelfstandige singha-kop dit gemeen hebben, dat zij boven de neus opgaan en geen van beide uit een manenbundel voortkomen, maar dat zij overigens van geheel verschillende herkomst zijn. Wat natuurlijk de mogelijkheid niet weg neemt van een wederzijdse beïnvloeding, welke bij

---

[72]) Wanneer dit ornament soms de vorm heeft van een drietand en dan misschien ook als zodanig is gedacht, zal dit wel een vormverwisseling zijn onder invloed ener latere verandering van de daaraan gehechte betekenis.

[73]) De schijnbaar overeenkomstige vorm van het vlakke ornament tussen de horens van enkele der lijstversierende koppen op afbeelding 29, is mogelijk slechts het gevolg van een on-af zijn dezer stukken.

stijlvermenging zelfs te verwachten is, in verband met de gelijkheid van plaats aan de singha-kop. In het volgende zullen deze vormen onder de naam van neusornament worden samengevat.

b. *Javaanse vormen.* Na deze inleiding over de minstens tweeledige afkomst van het neusornament, kunnen wij overgaan tot een nadere beschouwing van de wijze, waarop het zich in de Hindoe-Javaanse kunst voordoet.

Aan de omlijstingskop van het derde Midden-Javaanse tijdperk is dit ornament samengesteld uit een voet, een tussenornament en een hoofdornament (afb. **151**).

De voet bestaat bijna zonder uitzondering uit een de neuswortel omsluitende ronde band als benedenstuk, waarop met zijn basis een doorgaans geheel gladde, soms dubbele driehoek rust (afb. **208**). Aan weerszijden wordt deze laatste geflankeerd door een krul, uitgaande van een met het bovenooglid evenwijdige, zijwaarts verlopende floralistische slip.

Het eveneens vrijwel eenvormige tussenornament verheft zich boven de spits van de basisdriehoek en bestaat allereerst uit een buikig middenstuk als bloemknop, gevat tussen aan weerszijden ervan opwaarts buigende bladslippen. De top van bedoeld middenstuk gaat verder over in een volkomen soortgelijke, maar kleinere knop met eveneens min of meer aansluitende bladslippen; hetgeen zich gewoonlijk één of twee keer herhaalt, waarna het geheel wordt bekroond door een eenvoudig drielubbig topstukje. Door het naar boven toe steeds kleiner worden van de knop met bloembladen, heeft dit tussenornament als geheel een spits-driehoekige gedaante.

Vervolgens krijgen wij het hoofdornament, dat zich in twee duidelijk te onderscheiden typen voordoet.

Het eerste (zie afb. **151**) is in opzet geheel gelijk aan het zojuist beschreven tussenstuk, maar van veel groter afmetingen. De knoppen zijn vrij slank gebouwd, de benedenste (dus grootste) heeft zijn basis vlak boven of nog achter de top van het tussenornament, de bijbehorende bladslippen ontspringen nog daarachter. Ook het hoofdornament heeft hier dus een driehoekige gedaante; hoe groter het aantal opeenvolgende knoppen, hoe rijziger en spitser het geheel. Men spreekt hier wel van een mijter.

De boven beschreven grondvorm van dit „stapeltype" is veelal verrijkt door vergroting in aantal van de bladslippen, die aan de basis van elke knop ontspringen. De buitenste volgen dan de buitenlijn van de knop niet meer, maar golven zijwaarts uit, waardoor een later te bespreken verbinding wordt verkregen tussen neusornament en horens. De in het bovenstaande beschreven vorm van hoofd-

ornament vinden wij zuiver aan *Loemboeng* (afb. 131), *Kalasan* (afb. 127), *Pawon* (afb. **151**).

Het tweede type van hoofdornament (zie afb. **208**) onderscheidt zich van het eerste, doordat daarin slechts één zeer grote en meer brede dan lange bloemknop voorkomt. Deze wordt gedragen door een achter de bijornament-top tevoorschijntredende lange steel en bekroont de gehele kopversiering. Een gelijkmatig zich verspreidende, achter het tussenornament ontspringende en paarsgewijs uittredende reeks van bladslippen, waarvan het bovenste paar de bloemknop omvangt, zorgt voor de verdere ruimtevulling. Zuiver is dit type mij slechts bekend van *Baraboedoer* (afb. **208**) [74].

In combinatie met het eerstbeschrevene echter — waarbij de bloem-op-steel niet meteen topstuk is, doch door een paar kleinere bloemen gevolgd wordt op de wijze van het stapeltype — vinden wij het aan *Mendoet* (afb. **135**), *Baraboedoer* (afb. 136) en *Sewoe* (afb. 154).

De omlijstingskoppen uit de ingedrukte singha-makara-boog der nis-torana's van meerdere Çailendra-bouwwerken, die, gelijk wij zagen, vermoedelijk op te vatten zijn als aanpassingen van het meer oorspronkelijke Çailendra-type aan het makara-ornament op hoge pilasters van de Pallawa-kunst, maken ook op het punt van het neusornament deze veronderstelling waarschijnlijk. Wat zij hier te zien geven toch, is zuiver te beschrijven als een gewoon in drie delen opgebouwd sierstuk, waarvan het topgedeelte, juist boven de punt van het tussenornament, recht is afgesneden (afb. **157**).

Dit zelfde type heeft als regel ook in de Diëng-kunst toepassing gevonden (aan *Ardjoena* bijvoorbeeld niet: afb. 108), maar dan wel op een wijze, die slechts te verklaren lijkt als gevolg ener verwatering van de oorspronkelijke grondslag. Zo de poortkop van *Poentadewa* (afb. 110), waarvan de coiffure als het ware zonder noodzaak is afgesneden door een in hetzelfde vlak blijvende, rechte sierband, die in de plaats is getreden van het constructieve lijstenornament, dat in de Çailendra-kunst de afsnijding noodzakelijk maakte.

In de kunst van het vierde tijdperk, en dan speciaal aan *Lara Djonggrang*, verschijnt de bloem op steel soms in een nieuwe en opvallende gedaante, doordat namelijk alle of bijna alle losse bladslippen weggevallen zijn (afb. **197**). Opmerkelijk is het, dat deze vorm blijkbaar samengaat met een later te bespreken, zeer eigenaardig type van horen.

Verder zien wij in deze periode vaak een ander afwijkend element

---

74) Ook aan verschillende omlijstingskoppen ziet men deze vorm, welke echter niet op de hier beschikbare photo's zijn weergegeven.

optreden, dat zich min of meer voordoet als een heel grote bloemknop (afb. **164**, 181), door zijn floralistische randbelijning schijnbaar van Çailendra-afkomst [75]). Bedoelde hartvormige knop wijkt overigens echter sterk af van het Çailendra-type, doordat de zeer brede basis van zijn massieve lichaam achter de horens verdwijnt en hij verder in een stompe spits uitloopt, zonder enige samenhang met de erboven nog aangebrachte floralistische versiering.

Nog een tweede nieuwe vorm moet hier genoemd worden. De onderste kop van het Burmese pilaarornament van afbeelding 80 blijkt bij nauwkeurige beschouwing een floralistische schedelversiering te dragen, in hoofdzaak bestaande uit een bloem-op-steel als middenstuk, met aan weerszijden daarvan een kort, rechtopgaand, tegen de onderzijde der bloem eindigend stengelachtig lichaam; en verder daarnaast weer een lange opgaande bladslip, die zich vervolgens naar buiten toe spiraalvormig oprolt. Een verwante Voor-Indische vorm ziet men op afbeelding **43**.

Volkomen dezelfde opzet nu (bij afwijking in detailuitvoering) is waar te nemen aan het gelijksoortige ornament van een losse kop van *Pringapoes* (afb. 181; zie ook **180**). Voor zover bekend ontbreekt deze spiraalslip in de kunst van het derde tijdvak.

Wij zullen wel mogen aannemen, dat de kunst van het vierde tijdperk in het neusornament een wisselende samenkoppeling vertoont, vooral van twee Çailendra-elementen: het stapeltype en de knop-op-steel; benevens twee vreemde: het hartvormig en het spiraalslip-ornament.

Een eigenaardige vorm van laatstgenoemd tijdperk is ook de open bloem in zijaanzicht, welke soms doet denken aan een zonnescherm (afb. 175) [76]). Is ook dit type nieuw, of heeft het zich misschien ontwikkeld uit een voorstelling als die van de *Loemboeng*-kop op afbeelding 131?

Na het bovenstaande behoeft het niet te verbazen, dat in de kunst van het vierde tijdperk een groot aantal van onderling uiteenlopende vormen van neusornament voorkomt. Deze vormen zijn dan echter wel grotendeels verschillende samenstellingen van de reeds genoemde elementen. Zo herkent men het ornament van *Pringapoes* (afb. 181) gemakkelijk als in hoofdzaak een samenkoppeling van de twee vreemde elementen, waarbij echter de bloem en de randversiering van het hartvormige lichaam naar de Çailendra-kunst wijzen.

Niet minder veelsoortig en soms ook ingewikkeld is in de vierde periode het tussenornament, dat in de oudere kunst zo opvallend

---

[75]) Men vergelijke hierbij de knop van *Kalasan* op afbeelding 127.

[76]) Zie BRANDES, *Drie leeuwenkoppen*.

eenvormig is. Naast „normale" gevallen (afb. **165**) heeft men er ook, waarin de driehoek is uitgewerkt tot een drielubbig ornamentje (afb. 166). Aan sommige stukken is dit laatste meer samengesteld, en zo zal het ontstaan te verklaren zijn van een voorstelling, waarbij het tussenornament uit twee los van elkaar zijnde gedeelten bestaat, die elk voor zich een volledig stapelornament vormen (afb. **164**). Een omstandigheid, welke er eveneens voor pleit, dat dit tweedelige tussenornament op bedoelde wijze ontstaan zal zijn is deze, dat niet de eerste maar de tweede „étage" daarbij doorgaans samengaat met de laagste, boven het oog zijwaarts lopende sierslip (afb. 172).

De Oost-Javaanse kala-kop vertoont soms vormen, welke min of meer aanknopen bij die, welke Midden-Java ons te zien gaf, als regel echter volkomen andersoortige. Terwijl voor een deel van de Oost-Javaanse koppen de onderscheiding van basis, tussenornament en hoofdornament gehandhaafd kan blijven, zijn er vele andere, waaraan soms wel een van de neuswortel uitgaand ornamentje valt waar te nemen, dat uit gelijksoortige elementen opgebouwd schijnt als de Midden-Javaanse voet met tussenornament, maar die een met het Midden-Javaanse te vergelijken hoofdornament missen. Daarvoor in de plaats geven zij een geheel andere soort van ruimtevulling te zien tussen de horens.

Beschouwen wij nu eerst de nergens ontbrekende basis van het neusornament, dan blijkt deze al dadelijk uit meer (en meest andere) elementen te bestaan dan die van de singha-kop, terwijl deze elementen dan verder vrijwel nooit alle tezamen aan eenzelfde stuk voorkomen en, voorzover aanwezig, op de meest verschillende wijzen gecombineerd zijn.

In de eerste plaats treffen wij aan, maar slechts sporadisch, de zelfstandige ring en — nog zeldzamer — de daarop staande („verbloemde") driehoek. Nergens ontbreekt blijkbaar de bij bespreking van het oog reeds genoemde ooglid-neusbrug en hetzelfde geldt van een min of meer bolvormige, vaak in een ring gevatte, omvangrijke knobbel boven de neuswortel.

De ring-driehoek-combinatie komt, alweer voorzover bekend, slechts voor aan een enkele kop van *Kidal* (afb. 240, 241) en *Singasari* (afb. 248). De driehoek is daarbij niet glad, maar floralistisch uitgewerkt, zoals wij hem wel aan *Lara Djonggrang* aantreffen (afb. **164**). Het merkwaardige is nu verder, dat aan de genoemde Oost-Javaanse koppen de driehoek-op-ring een zeer bescheiden plaatsje gegeven is, onder de verbindingsband der bovenoogleden; wel een duidelijke aanwijzing, dat hij als geheel zal zijn overgenomen uit de Midden-Javaanse kunst en ingevoegd tussen de elementen ener reeds bestaande, andersoortige voorstelling.

Om nu verder een indruk te krijgen van de grote verscheidenheid

in toepassing en in samenstelling van bovengenoemde grondelementen, behoeft men slechts enige koppen naast elkaar te houden, bijvoorbeeld van *Kidal* (afb. 237, **238**, 240), *Singasari* (afb. 246, 248) en *Soemberdjati* (afb. 258, **259**). Men ziet dan na elkaar als voet van het neusornament optreden: een neusbrug met losse ring daarboven (*Singasari*); een driehoek-op-ring met daarboven de neusbrug (*Kidal* en *Singasari*); de neusbrug met daarboven de knobbel (*Kidal*); een knobbel, aan de bovenzijde omvat door een dubbele neusbrug, waarboven weer een knobbeltje in ring (*Soemberdjati*).

Gaan wij over naar het tussenornament, dan zien wij ook hier rijke verscheidenheid. Het ontbreekt wel nergens. Doorgaans is het klein (afb. 271, **273**), of middelmatig groot. Aan *Kidal, Singasari* en *Djago* echter ziet men het een belangrijke hoogte bereiken. Bijna steeds is het op dezelfde wijze opgebouwd als het Midden-Javaanse, namelijk uit een samenstelling van knop met bloembladen, een of meerdere keren herhaald (afb. **243**, 258).

Het hoofdornament, in zover voorkomende, kent verschillende vormen. In de eerste plaats vindt men een bloem-op-steel, geheel zonder bladornament. Deze voorstelling herinnert soms sterk aan die, welke wij reeds leerden kennen van *Lara Djonggrang* en ook van tjandi *B Gedong Sanga* (vergelijk bijvoorbeeld de afbeeldingen **197**, **117**, 279, 278).

Een kop van *Srikandi* (afb. 113) schijnt hier aan de zijde van die van *Gedong Sanga* geplaatst te moeten worden (hij is enigszins vernield en geeft daardoor geen volkomen zekerheid op dit punt), in verband met een opmerkelijk verschil dat er bestaat tussen de *Lara Djonggrang*se bloem-op-steel en de andere hier bedoelde voorstellingen. Dit verschil ligt in het feit, dat men de eerste ziet als een door bloembladen omvatte knop in zijaanzicht, de laatste daartegenover als een open bloem in vooraanzicht. Het komt nog sterker uit, wanneer de bloem zo groot uitgebeeld, zo laag geplaatst en zo vreemd van type is als men haar in Oost-Java vaak vindt (afb. 240, 246, **275**). Slechts zelden wordt hier het Midden-Javaanse type enigszins genaderd (afb. 278). Onvermengd met andere vormen vinden wij het Oost-Javaanse bloemsierstuk aan koppen van *Kidal* (afb. 240, **243**), *Singasari* (afb. 246), *Gambar* (afb. 278) en *Lebak* (afb. 279).

Een neusornament, dat nog sterker aan sommige Midden-Javaanse vormen herinnert, komt voor aan *Soemberdjati* (afb. **259**). Hier ziet men een bij-ornament, dat geheel op dezelfde wijze is opgebouwd als het Midden-Javaanse stapeltype, gecombineerd met een hoofdornament van gemengd karakter, gelijk wij dit bijvoorbeeld aan *Pringapoes* leerden kennen: met de basis achter de horens verdwijnende, een groot hartvormig lichaam, en daarboven de

zonneschermachtige bloem in zijaanzicht, benevens de nodige (blijkens de plaatsing naar hun oorspronkelijke strekking door de beeldhouwer niet goed begrepen) bladslippen.

Terwijl de opzet van het ornament hier, door overeenkomst tot in bijzonderheden, een rechtstreekse verwantschap met het laat-Midden-Javaanse bewijst, is echter de erin gelegde „ziel" een geheel andere geworden en verraadt daarmede de bijmenging van vreemd „bloed", net zo goed als een afwijking in de vorm van het ornament dit doen zou.

In het bovenstaande hebben wij de ruimte tussen de horens telkens bewerkt gezien op een wijze, welke min of meer aansluit bij Midden-Javaanse vormen.

Geheel zonder aanknopingspunten met deze laatste is het tussen de horens zichtbare voorhoofd met afsluitende band en daar boven uitgaande krullen. Een duidelijk voorbeeld hiervan geeft de Noorderpoort van *Djedong* (afb. 273). Op te merken valt, dat men, terwijl toch de bedoeling der voorstelling als geheel wel volkomen duidelijk is, het voorhoofd verticaal heeft belijnd, als ware het behaard; een omstandigheid, die wij in soortgelijke gevallen telkens zullen zien terugkeren. De krullen boven de band daartegenover zijn bij de *Djedong*se kop van een minder haarachtige substantie, blijkbaar van hetzelfde geslacht als de links en rechts van de kop uitgebeelde, dikke floralistische — want zich splitsende — krulversiering (zie over deze dikkrul blz. 91).

Aan de Zuiderpoort van *Djedong* (afb. 271) vinden wij een kop met een aan de zojuist beschrevene nauw verwante vorm. De band boven het voorhoofd en de haarpartij zijn hier echter geheel bedekt door een sierstuk, dat waarschijnlijk een bloem moet voorstellen, die een doodskop in het hart draagt. Een soortgelijke ruimtevulling tussen de horens ziet men aan de Banjoebiroese *Djago*-kop (afb. 253), aan *Djaboeng* (afb. 270) — waar de voorhoofdband achter het hier ruitvormige sierstuk even zichtbaar is —, *Badjangratoe* (afb. 268) en *Kidal* (afb. 238). Terwijl aan de pas genoemde koppen van *Djago* en *Badjangratoe* weer floralistische krullen de omgeving van het horencomplex bedekken en gedeeltelijk in een bundel van achter de doodskop (of bloem) te voorschijn komen, geeft de kop van *Kidal* op dit punt iets nieuws. Hier ontbreekt het bloemachtige middenstuk en is de voorhoofdband goed zichtbaar (als aan de Noorderpoort van *Djedong*), zien wij echter boven deze band geen floralistische krullen, maar echte haren in zware lokken op- en vervolgens zij- en neerwaarts golven, tot over de schouders. De middelste lok valt weer recht naar beneden, over de band heen tot op het (behaarde!) voorhoofd.

Ook aan *Bangkal* zien wij een zware haarbundel tussen de horens

opgaan (afb. 277). Opmerkelijk is de combinatie met het bloem-op-steel-neusornament, dat hier echter heel klein is gelaten. De kop boven de ingang van *Kalitjilik* (afb. **262**) vertoont weer een andere variatie op hetzelfde thema. Het „behaarde" voorhoofd wordt hier vertegenwoordigd door een massaal, enigszins eivormig lichaam, dat de gehele ruimte tussen de horens vult en ter hoogte van de horentoppen door een nauw sluitende band wordt ingesnoerd. Terwijl dit lichaam harig belijnd is, wellen boven de sluitband weer de gewone floralistische krullen op. Het „voorhoofd" draagt ook hier een doodskop. De niskoppen van *Kalitjilik* hebben een soortgelijke opzet van de schedeltooi, met dit verschil, dat het eivormige lichaam met opgewerkt doodshoofd hier van veel kleiner afmetingen is en wij van het geheel daardoor meer de indruk krijgen als ware het een op de neuswortel voetend sierstuk (afb. 263).

Hiermede hebben wij wel de voornaamste bijzondere vormen voor ons gehad, welke aan de Oost-Javaanse kala-koppen zijn te onderscheiden en kan verder worden volstaan met het wijzen op een enkele mengvorm, waarvan de elementen alle terug te brengen zijn tot een der reeds beschreven typen. Zo vindt men aan *Kidal* een kop met laag geplaatste bloem-op-steel, waaruit zeer lange haarachtige slippen ontspringen, die naar links en rechts aflopen tot over de schouders (afb. **239**). De jaartaltempel van *Panataran* heeft koppen met het belijnde voorhoofd, waarboven een bloemrozet, omgeven door floralistische slippen, die een enigszins Midden-Javaans verloop hebben (afb. **275**). Tjandi *Ngetos* (afb. 281) vertoont een gesteelde bloem, die op een gedeeltelijk achter de horens verdwijnende bol rust. De doodskop in de hoofdtooi vonden wij reeds aan koppen van *Djago*, *Kalitjilik* en *Djedong*. Ook de monsterkop aan de achterzijde van de Ganeça van Bara draagt dit attribuut.

c. *Buitenlandse verwante vormen.* De Tjamse koppen geven voor ons belangrijke vormen te zien. Gelijk reeds werd opgemerkt, heeft men hier aan de koppen van de primitieve kunst een massieve kam, die uit twee in een stompe hoek eindigende, boven elkaar geplaatste gedeelten bestaat. Naast deze kam staat een andere: eveneens massief en de ruimte tussen de horens geheel vullend, maar daarbij geheel uit één stuk gevormd (afb. **98**, **99**). Ook de kop van Po Nagar (afb. **95**) vertoont dit type.

Van al de hier genoemde voorbeelden is het middendeel van deze kam een weinig verdiept. Dit verdiepte gedeelte nu is bij de kop van Po Nagar voorzien van verticaal verlopende ribbels. Ook een der in photo weergegeven koppen (afb. **98**) heeft deze belijning, welke een sterke gelijkenis vertoont met de reeds beschreven haar-

lijnen van verschillende Oost-Javaanse koppen (afb. **262**). Aan verschillende Tjamse stukken van het singha-makara-ornament is deze kam geworden tot een dikke, door kelkbladen omsloten knop (afb. 94).

Van een neuswortelring is aan de hier beschouwde koppen niets te zien (gevolg van beschadiging?). Toch was deze ring niet onbekend, getuige een eveneens tot de primitieve kunst behorende leeuw (afb. **101**).

Het aan de Javaanse voorstelling „tussenornament" genoemde sierstuk ontbreekt in de Tjamse kunst evenmin en heeft daar dezelfde grondvorm. De lubben zijn hier wel scherp toegespitst (afb. 99). Aan de kop van afbeelding **95** is dit ornament zelfs van het stapeltype, met dit grote verschil echter, dat de middenlub hier niet tot bloemknop geworden is en evenmin elke hogere uit de lagere ontspringt. Men ziet eenvoudig een drietal even grote en onderling niet samenhangende driespitsen boven elkaar geplaatst, met de neuswortel tot basis.

Een kop in Goepta-stijl (afb. **43**) werd vroeger reeds genoemd om het bezit van een massieve kam van het Tjamse type. Ook in een ander opzicht lijkt dit stuk overeen te komen met de Tjamse vorm (afb. **100**). Het is te beschrijven als een onderkaakloze kop, vermoedelijk door makara-slippen geflankeerd en boven de kam voorzien van een floralistisch sierstuk, dat verwant bleek te zijn aan het op bladzijde 181 besproken spiraalslip-neusornament.

Wij zien hier dus bijeengebracht de twee stamvormen van het neusornament: griffoenkam en driepunt, en dat wil dan zeggen, dat de kop van Radjaona een mergproduct is tussen het omlijstingsornament met singha-makara-boog en dat met volle kop.

Hetzelfde nu mag wel gezegd worden van de Tjamse kop met zijn floralistisch ornament boven de massieve kam.

De Indische kop is dan echter te noemen een onderkaakloze met elementen van de volle, de Tjamse een volle met elementen van de onderkaakloze kop.

Vergelijkt men bij de zojuist besprokene een Oost-Javaans stuk als dat van afbeelding **262**, dan blijkt bij alle verschil (waaraan voor een belangrijk deel de invloed van echte haarvoorstellingen wel schuld heeft) toch weer hetzelfde systeem toegepast: floralistisch krullenornament buiten het horen- en kamcomplex.

Wij hebben thans nader te beschouwen het vroeger reeds genoemde singha-type van Dharwad. Men ziet hier weer twee vormen, die blijkbaar op elkaar hebben ingewerkt: het neusornament van de omlijstingskop en dat van de vrije singha. Het laatste heeft een massieve kam tot grondslag, het eerste de reeds zo vaak genoemde

drielub, hier omgevormd tot een bloemknop met twee deze omvangende kelkbladen.

Deze twee ornamenten nu gelijken in zoverre op elkaar, dat zij hoog opgaan tussen de horens, wat bij de omlijstingskop met zijn oorspronkelijk lage drielub misschien wijst op beïnvloeding door de van oorsprong hoge kam van de vrije singha. Voorts wijst de geleding van de kam mogelijk op een inwerking in tegenovergestelde richting.

Hoe dit ook zij, een wisselwerking wordt duidelijk bewezen door het voorkomen van omlijstingskoppen met massieve kam (afb. **66**) en van vrije singha's met geheel of gedeeltelijk floralistisch neusornament (afb. 64). Dit laatste is intussen blijkbaar regel aan de omlijstingskop en bestaat steeds uit een grote knop met kelkbladen op een lange steel. Deze steel is in sommige gevallen (afb. **59**) van beneden tot boven opgelost in een reeks soortgelijke, gelijkmatig in omvang toenemende knoppen met bladen, in andere (afb. **65**) echter „onverbloemd" voorgesteld, uitkomende achter een op het Javaanse stapelornament gelijkende reeks van drie knoppen boven elkaar. Bij deze reeks eindigt de lagere knop met zijn spits telkens in het hart van de hogere. De basis van dit ornament is blijkbaar een in een verticale ring gevatte knop.

Tot slot kan gewezen worden op een Noord-Indische vorm, waar te nemen aan de reeds besproken „Kirtimoekha" van afbeelding 42: een onsymetrisch floralistisch neussierstuk — in plaatsing overeenkomende met het aan de Javaanse koppen als tussenornament aangeduide — en verder een bladslipversiering boven de ogen, welke de vroeg-Javaanse zeer na staat. Zelfs kan men de met een krul tegen het middenornament aansluitende onderste horizontale slip hierin terugvinden!

d. *Slotsom.* Het Midden-Javaanse floralistische neusornament van de derde periode hebben wij leren kennen als in hoofdzaak afstammend van een oeroud driedelig sierstuk, boven de neus van de zelfstandige leeuwgriffoenkop. De grote hoogte, welke dit ornament op Java en bijvoorbeeld ook in de Tjaloekyaanse kunst bereikt, wijst vermoedelijk op de invloed van een ander, oorspronkelijk slechts aan de vol uitgebeelde griffoen eigen, maar toch reeds door de Hellenistische spuierkop gedragen (afb. **5**) attribuut: de massieve kam; waarvan wel vaststaat, dat hij zijn weg gevonden heeft ook naar de op zichzelf toegepaste Indische omlijstingskop. Wij zagen hem in Noord-Indië aan een onderkaakloos stuk van de laat-Goepta-stijl, in Tjampa op geheel overeenkomstige wijze aan volle singha-koppen, die vermoedelijk de meer oorspronkelijke toepassing

vertegenwoordigen. Evenbedoeld Goepta-stuk is dan misschien een mengvorm tussen deze en een onderkaakloze kop met makara-slippen.

In de Javaanse Çailendra- en Diëng-kunst ontmoetten wij een neusornament, waarvan de basis [77]) en het tussenstuk steeds uit dezelfde elementen bleken te zijn opgebouwd, terwijl in het hoofdornament — verwant aan Tjaloekyaanse vormen — twee duidelijk uiteenlopende typen te onderkennen zijn: het stapeltype (als het ware een vergroot tussenornament) en de knop-op-steel. Beide, maar vooral het eerstgenoemde, komen zuiver voor; als regel echter treft men mengvormen aan. Het is wel duidelijk, dat hier weer een wisselwerking heeft plaats gehad tussen enige oorspronkelijk tot verschillende kunstrichtingen behoord hebbende vormen van neusornament.

Een bijzonder type, de vermoedelijk op Java als mengproduct tussen singha-makara en Pallawa-omlijsting ontstane vorm met afgesneden coiffure, komt in de Çailendra-kunst slechts volkomen „zuiver" voor, dat wil zeggen in zijn eigenaardigheid begrijpelijk, in de Diëng-kunst daartegenover ook onzuiver. Waaruit wel waarschijnlijk wordt, dat het in de Java-Çailendra-kunst ontstond en vervolgens overgegaan is naar de Diëng-kunst.

Het vierde tijdvak zet weer in met nieuwigheden, waarvan het hartvormige lichaam, met zijn verhoogde, floralistisch uitgewerkte rand, ons dadelijk doet denken aan de dikke enkelvoudige Tjampa-kam. Vergelijking van bijvoorbeeld een kop van *Pringapoes* (afbeelding 181, **180**) of *Lara Djonggrang* (afb. **164**) met de Tjamse van afbeelding **95** of **99**, wekt het sterke vermoeden, dat de hartvormige knop en de kam hier identiek zijn. De eerste is slechts „vermiddenjavaanst", in zoverre dat daaraan een randversiering is gegeven, gelijkende op die van de Midden-Javaanse bloemknoppen, terwijl hij soms in kleinere afmetingen zal zijn opgezet met het oog op het er boven nog plaats eisende sierstuk. Dit laatste is aan *Pringapoes* het spiraalslipornament, dat wel niet anders zal kunnen zijn dan een bijdrage van de Tjandimau-stijl.

Een derde jong-Midden-Javaanse vorm is de bloemknop-op-steel zonder bladslippen. Het type van *Lara Djonggrang* (afb. **197**) is te beschrijven als een Midden-Javaanse knop-op-steel, geplaatst in een geheel andere omgeving dan gebruikelijk. De zo eigenaardige horens namelijk, waartussen hij is uitgebeeld, vertegenwoordigen, naar wij mogen aannemen (zie blz. 200) de tempelstijl. Bij deze

---

[77]) De verkleinde en vereenvoudigde uitvoering van een neuskam als de Tjamse van afbeelding **100** of **101** (zie hierbij afb. 2C8)?

vormvermenging is dan de knop-op-steel als afzonderlijk element opgevat, los van de bladslippen [78]).

Wanneer wij nu verder in de Oost-Javaanse kunst de knop-op-steel als neusornament eveneens zien toegepast, maar dan met een open bloem in de plaats van de knop (een bloem in vooraanzicht van on-Midden-Javaans type), dan komt het vermoeden op, dat bedoeld ornament een nieuwe vermenging aanwijst, waarin de bloem het vreemde element vertegenwoordigt. Tjamse [79]) noch laat-Midden-Javaanse vormen wijzen op de mogelijkheid, dat deze veelbladige bloem in vooraanzicht door de tempelstijl zal zijn bijgedragen, en zo blijft de kala-stijl als vermoedelijke bijdrager over.

Nemen wij nu aan, dat onder invloed van de kala-stijl een Oost-Javaanse bloem-op-steel als van afbeelding 236 ontstaan is, dan wordt een vorm met meer Midden-Javaans aandoende, maar ons eveneens het hart toekerende bloem, als de Oost-Javaanse van afbeelding 278 of 279 en de Midden-Javaanse van afbeelding **117**, verklaarbaar als een soortgelijk mengproduct, waarin echter het Midden-Javaanse element sterker op de voorgrond treedt. En zo zou dan tjandi *B* van *Gedong Sanga* (evenals vermoedelijk *Srikandi*) een werk zijn uit de Oost-Javaanse bloeitijd [80]).

Ook andere sporen van het Midden-Javaanse neusornament blijken terug te vinden in de Oost-Javaanse kunst. Zij spelen evenwel een ondergeschikte rol: de plaats tussen de horens wordt voornamelijk ingenomen door een mengelmoes van elementen van twee andere vormen van schedelversiering.

De ene is gemakkelijk te reconstrueren als hoofdtooi van de Kala: de voorhoofdband, de daarboven opgaande haarwrong met neerwaarts golvende losse lokken, de doodskop. Ook het andere type is in hoofdlijnen weer op te bouwen, geholpen als wij ook hier weer worden door overeenkomstige vormen in de kunst van Tjampa:

---

[78]) Aangezien deze slippen in de oudere Midden-Javaanse kunst ook het horenlichaam in beslag nemen, de hier toegepaste horenvorm echter door een eigen versiering getypeerd wordt, welke zich met de slippen slecht combineren laat, lag de gegeven oplossing dan wel geheel voor de hand.

[79]) Integendeel, wij zagen aan Tjamse koppen de massieve kam afwisselen met een door bladslippen omvangen knop in zijaanzicht.

[80]) Zij, die de tot dusver gehuldigde opvatting aanhangen, dat de Oost-Javaanse vormen in hoofdzaak slechts ontstaan zijn door langzame vergroeiing van de Midden-Javaanse, zullen zich geneigd gevoelen, in de Midden-Javaanse open bloem in vooraanzicht de oervorm te zien, waaruit het Oost-Javaanse type zich heeft ontwikkeld. Alleen al het blijkbaar geheel ontbreken van verdere aanknopingspunten, aan de min of meer dateerbare werken uit het vierde of een vroeger tijdperk van de Midden-Javaanse geschiedenis, maakt een dergelijke gang van zaken onwaarschijnlijk. Bovendien vertoont in het bijzonder tjandi *B* van *Gedong Sanga* nog een andere band met de kala-stijl (zie blz. 201), waardoor wij vrijwel zeker kunnen zijn van zijn betrekkelijk geringe ouderdom.

een massieve brede kam (met verticale „haar"-belijning), waardoor de ruimte tussen de horens geheel wordt aangevuld, en verder boven horens en kam een floralistische krulversiering.

Wanneer wij de hier beschreven grondslagen in het oog houden, valt het niet moeilijk de weg te vinden in de schijnbare chaos van siermotieven, die de Oost-Javaanse omlijstingskop kenmerkt. Om slechts enkele voorbeelden te noemen: de eigenaardige haarbelijning van het voorhoofd (of wel de partij beneden de voorhoofdband), is te verklaren als een element van de Tjamse, op gelijke wijze belijnde kam. Ook een haarbundelvoorstelling als van afbeelding **262**, welke boven de omsluitingsband plotseling omslaat in een krullenmassa van in hoofdzaak floralistisch karakter, is gemakkelijk te begrijpen als mengproduct. De opzet: haarwrong gecombineerd met losse lokken en schedeldiadeem, is aan de kala-kop ontleend; de uitvoering: massief, dik lichaam tussen de horens, met verticale belijning en daarboven dikke floralistische krullen, wijst ten duidelijkste naar het Tjampa-type.

Vergelijken wij nu verder de wijze, waarop de Tjamse kam in de kunst van Midden-Java of wel in die van het Oosten toepassing heeft gevonden, dan valt het grote verschil onmiddellijk op. In de oudere kunst zien wij een aanpassing van deze vorm aan een mengelmoes van Çailendra-, Diëng- en Tjandimau-elementen, tegenover welk geheel hij meer op de achtergrond blijft. In Oost-Java speelt bedoelde kam een veel belangrijker rol, maar blijft ten slotte toch ondergeschikt aan de vormen van de kala-stijl; ook hier is hij overgetreden in een vreemde, maar dan tevens een van de Midden-Javaanse hemelsbreed verschillende sfeer.

Uit de volkomen andere weg nu, die bij deze en bij gene aanpassing bewandeld is, blijkt zonneklaar, dat deze twee werkingen volkomen onafhankelijk van elkaar hebben plaats gehad. Een vergelijking van het Midden- met het Oost-Javaanse mengproduct zonder meer zal niemand op de gedachte brengen, dat hij twee nauw verwante vormen voor zich heeft. Eerst kennis van de samenstellende elementen kan hier licht geven [81]).

Ook Midden-Javaanse mengvormen van het vierde tijdperk bleken in het Oost-Javaanse neus-(dikwijls beter: schedel-)ornament te zijn opgenomen, maar een zeer ondergeschikte rol te spelen.

Tot slot kan worden opgemerkt, dat het aan de koppen van de Tjamse singha-makara-boog gevonden neusornament duidelijk wijst op een vermenging van een eenknoppig floralistisch sierstuk met de massieve kam.

---

[81]) Het belang van een vormontleding voor het kunsthistorisch onderzoek treedt hier wel klaar aan de dag!

§ 12. *De horen*

a. *Javaanse vormen.* Bij bespreking van de afkomst van het neusornament werd al aangetoond, hoe de eigenaardige, vlak boven de ogen ontspringende, kegelvormige verhevenheden, welke de Javaanse singha doorgaans tooien, niet, gelijk BRANDES meende, bundels van leeuwenmanen voorstellen, maar dat zij eenvoudig afstammen van naar de natuur uitgebeelde horens van de leeuw-griffoen, of daarop gelijkende fabelwezens. Men ziet dan ook de voor gestyleerde manen gehouden, later te bespreken bladslipversiering, welke op Java doorgaans de horens overdekt, daarbuiten slechts als hoge uitzondering voorkomen.

Aan de bouwwerken van Çailendra- en Diëng-kunst doet de griffoenhoren, voorzover uitgebeeld, zich zonder uitzondering voor als een in hoofdzaak zijwaarts verlopende „liggende" horen (afb. **157**). Hij is klein en vlak opgezet, verdrinkt vaak bijna onder het bladslipornament. In zijn benedenhelft buigt hij bijna horizontaal naar buiten, in zijn bovenhelft met een bocht op-, en aan de punt zelfs wel weer binnenwaarts. De basis van dit liggende type gaat vrijwel schuil onder bladslippen, waarvan de laagste, gelijk wij reeds zagen, met de voet van het neusornament samenhangt.

Een eigenaardigheid van deze horen is verder een daaraan uitgebeelde bladslip, die is voorgesteld als uitkomende achter het topdeel van de horen vandaan, en dit min of meer omvangende. Wanneer wij op deze laatste bijzonderheid letten, kunnen wij aan vele koppen de horenaanleg nog onderkennen, die anders door het welige bladornament licht aan onze aandacht ontsnappen zou.

Deze liggende horen komt voor aan *Kalasan* (afb. 127), *Loemboeng* (afb. 131), *Baraboedoer* (afb. **137a**, 138), *Mendoet* (afb. **135**), *Sewoe* (afb. **157**) en *Sembadra* (afb. **112**).

Ook de binnenwaarts krullende horenspits is een herkenningsteken, met behulp waarvan in verschillende gevallen de bijna geheel in bladslippen opgeloste horenvoorstelling nog is te herkennen. Men vergelijke hier bijvoorbeeld achtereenvolgens de afbeeldingen 143, 148, 129, 108 en **121**.

En zo zijn wij vanzelf gekomen tot de horenloze, eveneens voor Çailendra- en Diëng-kunst typerende vorm, die, buiten de omstandigheid, dat hij geen enkel als zodanig herkenbaar horenrudiment bezit, niet afwijkt van het tevoren beschreven type. Geheel zuiver ontmoeten wij hem niet vaak (afb. **151**, 133). Uit het laatste voorbeeld blijkt meteen, dat er op het punt van de horenuitbeelding geen verschil bestaat tussen de vorm met afgesneden en die met volledige coiffure: onder beide vindt men gehorende zowel als horenloze stukken.

In het vierde tijdperk zien wij ook de horen in geheel nieuwe gedaanten verschijnen, terwijl het pas beschreven oud-Javaanse type daarbij blijkbaar zo goed als geheel verdrongen is [82]).

Duidelijk zijn twee uiteenlopende typen te onderscheiden, welke echter hierin overeenkomen, dat zij sterk op de voorgrond treden, in hoog reliëf zijn opgezet en een oogzak vormen (zie blz. 174).

Het ene heeft een zwaar spoelvormig lichaam, loopt in hoofdzaak schuin opwaarts en buigt in zijn wat slanker topgedeelte met een flauwe bocht naar binnen (afb. **165**, 181); het andere is meer slank gebouwd, bijna cylindervormig (verliest naar boven toe dus weinig in omvang) en verloopt geheel recht (afb. 199, **221**) [83]).

De dikke spoelvormige horen treffen wij verreweg het meest aan. Hij gelijkt soms op die van sommige niet-omlijstingskoppen van de Çailendra-kunst (men vergelijke hier de afbeeldingen 207 en 210), welke laatste echter lang niet zo sterk op de voorgrond treden.

De slanke cylindervormige horen komt weinig voor. Op de vele beschikbare afbeeldingen van *Lara Djonggrang*se omlijstingskoppen bijvoorbeeld ontmoeten wij hem niet, terwijl het genoemde voorbeeld van *Sadjiwan* wel niet geheel zuiver is, enigszins beïnvloed lijkt door het andere type. De volle omlijstingskop van de Diëng op afbeelding 200, met zijn slanke maar gebogen horens, lijkt een nog duidelijker mengtype van dezelfde soort te geven.

In Oost-Java vinden wij, wat de horenvorm betreft, twee duidelijk te onderscheiden typen, die echter door een reeks van tussenvormen geleidelijk in elkaar overgaan. Slechts een vergelijking van de uitersten kan het verschil duidelijk maken (afb. 242 of **273** en 277 of **262**), dat meer in het bijzonder uitkomt in de benedenhelft.

De eerste vorm is ten nauwste verwant aan die, waarmede wij in de kunst der vierde Midden-Javaanse periode kennis maakten (vergelijk bijvoorbeeld de afbeeldingen 242 of **273** en 181 of **180**) en wordt getypeerd door het feit, dat de spoelvormige horen met het oog een aaneengesloten geheel, de vroeger reeds beschreven lange „zak" vormt, uit de benedenopening waarvan de oogbal in al zijn rondheid te voorschijn treedt.

De tweede vorm daartegenover geeft ons te zien een gelaat, dat — afgezien van de daarop aangebrachte siermotieven — tot en met voorhoofd en slapen zuiver menselijk gemodelleerd is, terwijl eerst daarboven de eigenlijke horenpartij begint. Opzij van de onmiddellijk boven het oog liggende delen vindt men *hier* de slaap, bij het oogzaktype nog een stuk van de bolle wang. Deze laatste

[82]) Aan *Ngawen* wordt het nog aangetroffen in zijn horenloze (?) vorm (afb. **182**, 183).

[83]) Zeer duidelijk komt het verschil tussen deze twee vormen uit aan de hoekversieringsstukken van *Lara Djonggrang*, op de afbeeldingen **221** en 220.

horenvorm is duidelijk te herkennen aan de meeste koppen van *Kidal* (afb. **239**), die van *Singasari* (afb. 244), *Djedong* (afb. **273**).

Het voorhoofdtype is, behalve aan *Bangkal*, goed vertegenwoordigd aan de poortkop van *Kalitjilik* (afb. **262**). De bovenhelft van de steeds forse horen is veel meer eenvormig. Zij is altijd min of meer hoekig gebouwd (niet rolrond als bij de laat-Midden-Javaanse horen), loopt gelijkmatig smaller wordende en flauw naar binnen buigende op, om in de spits met een plotseling sterker wordende binnenwaartse buiging te eindigen. De bouw van deze spits alleen geeft weer opvallende verschillen te zien. Zij is soms eenvoudig recht belijnd (afb. **273**, **275**), vormt in andere gevallen echter een duidelijke knop. Zo aan *Kidal* (afb. **238**), *Djago* (afb. 253, 254), *Singasari* (afb. 244), *Soemberdjati* (afb. **259**), *Sawentar* (afb. 280). Vele tussenvormen komen voor.

b. *Buitenlandse verwante vormen*. De Tjamse singha-kop bezit een massale horen in hoogreliëf, een duidelijk oogzaktype, breed in zijn onderhelft en daarboven smaller toelopend, tevens binnenwaarts buigend. Steeds wordt de spits gevormd door een duidelijke knop (afb. **99**, **100**).

Voor ons zeer belangrijk schijnt een reeds vaker genoemde kop van Konarak (afb. 47), die blijkbaar een oogzakhoren heeft van het cylindervormige type.

Het is wel opmerkelijk, dat in Voor-Indië de zelfstandige singhakop als regel gelijkmatig buitenwaarts over de oren heen buigende horens draagt (afb. **30**, **59**). De vorm met eerst naar buiten en vervolgens weer naar binnen gerichte horens, die op Java — in overigens zeer uiteenlopende typen — overheerst, is blijkbaar uitzondering en daardoor wel een belangrijk stijlkenmerk. Hij komt o.a. voor aan de kop van Tjandimau op afbeelding **40**.

c. *Slotsom*. In de oudste Javaanse kunst is de horen van de omlijstingskop nooit opvallend uitgebeeld, doorgaans vrij moeilijk te herkennen en in sommige gevallen zelfs in het geheel niet terug te vinden. Waar hij voorkomt, is hij steeds van hetzelfde liggende type, met naar buiten en vervolgens naar binnen gebogen spits.

Het lijkt wel zeker, dat wij hier niet met slechts één gehorend type te maken hebben, dat bezig is geleidelijk in een horenloze vorm over te gaan. Daartoe zijn de naast elkaar voorkomende tegenstellingen veel te groot. Ongetwijfeld zien wij een vermenging voor ons, vermoedelijk tussen een vorm met, en een zonder horens. Het ter beschikking staande vergelijkingsmateriaal laat een afdalen in bijzonderheden niet toe. Slechts kan worden gewezen op twee Indische vormen, waaraan de mogelijkheid ener zodanige vermen-

ging te demonstreren is, namelijk die der afbeeldingen **40** en 42. De eerste draagt een horen, min of meer van het Javaanse (liggende) type, de tweede, horenloos(?), draagt een slippenornament boven de ogen, dat door zijn buitengewone gelijkenis met het Javaanse opvalt. Men kan zich voorstellen, hoe soortgelijke vormen, bij samenvloeiing, tot het ontstaan van een reeks mengvormen aanleiding gegeven kunnen hebben, gelijk wij ze in de kunst van het derde Midden-Javaanse tijdperk aantreffen.

Het vierde tijdperk brengt onmiskenbaar twee nieuwe typen. Het spoelvormige lijkt een mengvorm, waarin zowel de tempelstijl als de oudere Midden-Javaanse een rol speelt; deze laatste dan echter niet vertegenwoordigd door de omlijstingskop, maar door singhavormen met volle kop. Het cylindervormige type, dat vermoedelijk ook aan de kop van Konarak zuiver vertegenwoordigd is, moet wel een element van de Tjandimau-stijl zijn.

Oost-Java, met zijn hoekige horen van het voorhoofdtype, geeft ons wel in hoofdzaak een oorspronkelijk van de reeds besprokene afwijkende vorm te zien, waarvoor dan de kala-stijl wel aansprakelijk is te stellen.

Duidelijk echter zijn ook elementen van de tempelstijl te herkennen: de oogzak en de knopvormige horenspits. Ook hier laat de Tjamse kop, met zijn verwante vormen, ons niet in de steek als nauwe bloedverwant. Opmerkelijk is het voorkomen, in de kunst van het laatste Oost-Javaanse tijdvak, van nog zo duidelijk gescheiden vormen.

§ 13. *Vlakvullend ornament op en om de horens*

a. *Javaanse en verwante vormen.* De horenlichaam-versiering hangt in de Çailendra- en Diëng-kunst samen met het centrale neusornament, wordt daarbij gevormd door bladslippen, welke van dit ornament uitgaan. Ook de, in de vorige paragraaf reeds genoemde, de horentop versierende ringslip is niet onmogelijk oorspronkelijk gedacht als uiteinde van deze bladversiering (afb. **157**).

Er bestaan blijkbaar geen principiële verschillen in de wijze, waarop bedoelde bladslippen over de partij boven de ogen verdeeld zijn. Of nu het gestapelde dan wel het eenbloemige type is toegepast, steeds is de opzet deze, dat de onderste slip begint met een opgaande krul tegen de gladde driehoek (of ook de voet van het tussenornament), en er vervolgens enige (doorgaans twee) volgen die, opzij van en tezamen met het hoofd-neusornament, achter het tussenornament ontspringen. Al deze slippen lopen tot hun einde toe over het horenlichaam, waarbij zij zich doorgaans vertakken.

De laagste slip is niet onmogelijk een gewezen, de wenkbrauw

volgende rimpel, van het gefronste singha-voorhoofd. Zulk een herkomst wordt aannemelijk, wanneer men de afbeeldingen **20**, **40**, 42 en **157** onderling vergelijkt. Bedoelde plooi zou dan in de loop der tijden een gestyleerde vorm verkregen hebben en — misschien onder invloed van een door stijlvermenging opgedaan, oorspronkelijk niet verwant floralistisch ornament daarboven — ten slotte eveneens floralistisch uitgebeeld zijn, zonder haar oorspronkelijke vorm en plaats ooit geheel te verliezen.

De uitbeelding van deze huidplooislip en de bladslippen daarboven aan het stuk van afbeelding 42, is vrijwel identiek met die van het Javaanse voorbeeld. Terwijl echter aan de Voor-Indische kop de laagste slip haar oorspronkelijke plaats nog inneemt, is zij aan de Javaanse tot vlak boven de oogbal gezakt; hetgeen — afgezien nog van het geheel verschillende karakter der koppen — er duidelijk op wijst, dat wij dezelfde slippencombinatie in deze twee gevallen vermengd zien met elkaar volkomen vreemde elementen.

De ruimte tussen horens en neusornament (of tussen „mijter"rand en neusornament, voorzover dit laatste hoger reikt dan de horens) wordt in de kunst van het derde tijdperk gevuld door verdere, aan de voet van elke knop uit de stengel ontspringende bladslippen. Is bedoeld ornament éénknoppig, en bekroont dus de knop het gehele stuk, dan zijn de daarbij behorende slippen vele en zorgen zij voor de gehele ruimtevulling. Is het stapelornament toegepast, dan vult elke knop met zijn bladslippen slechts de bijbehorende „étage" van de mijter.

Zoals reeds eerder is beschreven, wordt elke bloemknop omvangen door het eerste paar slippen, lopen de verdere daarbij behorende slippen meer horizontaal zijwaarts uit. Vaak buigen zij, na de buitenrand van de te vullen ruimte te hebben bereikt, weer even buitenwaarts (of ook in een volledige spiraal binnenwaarts) naar beneden. Wij zien dit achtereenvolgens op de afbeeldingen 131 [84]) en **151**.

Aan de omlijstingskoppen van de vierde periode is een soortgelijke, maar dan buitenwaarts tot een spiraal opgerolde slip veel toegepast, welke „spiraalslip" door haar afmetingen sterk opvalt en waaromtrent reeds het vermoeden is uitgesproken (blz. 188 e.v.), dat wij daarin een nieuw ingebracht, met de vormen van het derde tijdvak in een grote verscheidenheid van combinatiën samengekomen element zien.

De bereids genoemde enkelvoudige ringslip om de horentop, welke bij de liggende horen van het derde tijdvak nooit anders dan

---

[84]) Hier hangt uit de neergebogen spits van de rank een bloemknop aan steel af.

een bescheiden plaats inneemt, speelt ook in het vierde tijdvak een rol (afb. **198**), vindt er echter een nieuwe vorm naast zich, die zich onderscheidt door een groot aantal ringen (afb. 200, **221**) [85]).

Ook de horenvoetversiering van het vierde tijdperk is als regel niet geheel dezelfde als die van het vorige. Wel zijn de onderste slip met krul en de daarmede min of meer evenwijdig verlopende twee hogere bladslippen vaak aanwezig (afb. **165**) — het verband tussen krul en onderste slip is echter wel verloren gegaan (afb. **198**) — maar vrijwel steeds blijft hierbij het onderste geplooide gedeelte van de oogzak naakt.

Een volkomen afwijkende behandeling ziet men aan enkele koppen van *Lara Djonggrang*, waar de gehele bladslipversiering is weggebleven (afb. **197**). Bij de bespreking van het neusornament werd deze vorm al terloops genoemd, omdat hij blijkbaar samengaat met een bloem-op-steel, waaraan eveneens elke bladslip ontbreekt. De ruimte tussen de horens, voorzover niet in beslag genomen door bedoeld neusornament, is geheel vlak gelaten, evenals ook het horenlichaam zelf. Dit laatste echter met uitzondering van de binnenkant der boven-horenhelft, welk gedeelte dieper is uitgebeiteld, zo, dat men de indruk krijgt als ware de horen gehuld in een gladde, op de aangegeven plaats gedeeltelijk verwijderde huid; waardoor het eigenlijke horenlichaam, voorzien van overdwars ingekorven lijnen, op die plaats zichtbaar wordt („afgeschilde horen").

Een soortgelijke eigenaardige versiering zien wij in de kunst van Tjampa (afb. **99**), waarbij het „afgeschilde" deel van de horen echter overlangs belijnd is.

In Oost-Java ontmoeten wij weer een geheel op zichzelf staande wijze van horenversiering. Terwijl de Midden-Javaanse vrijwel zonder uitzondering samenhang vertoonde met het neusornament, is in de kunst van het Oosten hiervan geen sprake. De horen is er in hoofdzaak vlak gelaten, het ornament blijft steeds meer op de achtergrond.

In de eerste plaats valt op de zogenaamde wenkbrauwboog. Het is lang niet zeker, dat wij daarin werkelijk een gestyleerde wenkbrauw hebben te zien, zoals wel is aangenomen. Juist ook aan enkele van de oudste stukken is de gelijkenis met een wenkbrauw al heel gering (afb. 227, 234). Wel is blijkbaar deze ornamentale boog aan latere Oost-Javaanse koppen door de beeldhouwer zelf vaak als wenkbrauw opgevat (afb. **262**) [86]), en daarom lijkt het voldoende gemotiveerd, wanneer ook in het volgende voor het gemak dit ornament met de naam wenkbrauwboog wordt aangeduid.

---

[85]) Heeft ook de kop van Konarak (afb. 47) een dergelijke ringversiering?

[86]) Vergelijk de haarbelijning van baard en „wenkbrauw".

De grondvorm van deze boog, zoals wij hem op Java ontmoeten, schijnt te zijn een de buiging van het bovenooglid volgende brede band, die door een overdwars lopende belijning in segmenten is verdeeld, en doorgaans aan de benedenzijde direct aansluit tegen het ooglid (of de huidplooi daarboven), naar boven toe begrensd wordt door een smalle band. Bedoelde segmenten hebben aan verschillende stukken een sterk uiteenlopend uiterlijk. Aan de Kala Rahoe-kop van *Belahan* vormen zij bijna een parelrand (afb. 234) [87]).

De meest gewone vorm vertoont vlakke, slechts door een ingesneden streep gescheiden segmenten, die aan de onderzijde rond, naar boven toe rechthoekig verlopen. De bovenhelft is verder van verticale insnijdingen voorzien, waardoor het segment als geheel er vaak uitziet als een kam met bovenwaarts gerichte tanden (afb. 253, 254, **275**). De juist beschreven vorm kan men vinden aan *Kidal* (afb. 237), *Djago* (afb. 253, 254), *Djawi* (afb. 256), *Panataran* (afb. **275**), de poorten van *Djedong* (afb. **273**), *Badjangratoe* (afb. 268).

Aan verschillende van de hier genoemde tjandi's valt op een sterke vermeerdering van het aantal „kamtanden", m.a.w. een sterke verlijning van de band. Terwijl hier echter de segmenten toch steeds duidelijk te onderscheiden zijn, komen ook gevallen voor, waarbij de onderlinge begrenzing daarvan gedeeltelijk vervaagd is, of ook geheel ontbreekt, en de band min of meer het beeld geeft van een zeer brede wenkbrauw met verticaal opgaande haren.

Het feit, dat dergelijke vormen ook in Voor-Indië worden aangetroffen (afb. 47), maakt het niet onwaarschijnlijk, dat wij in de Oost-Javaanse wenkbrauwboog twee oorspronkelijk uiteenlopende vormen in vermenging zien: een harige „wenkbrauw" als die van afbeelding 47, en een segmentenband, ongeveer als van afbeelding 234. Is deze laatste dan misschien van kalakop-afkomst, de eerste een tot de tempelstijl (afb. **95**) behorende vorm?

Een gedeeltelijke vervaging van de segmentvorm ziet men aan *Bangkal* (afb. 277), een geheel ontbreken aan *Kidal* (afb. **243**), *Ngetos* (afb. 281), *Sawentar* (afb. 280), *Kalitjilik* (afb. **262**).

Een andere vorm van de segmenten valt waar te nemen aan *Djaboeng* (afb. 270) en *Soemberdjati* (afb. **259**). Hier hebben de segmenten wel de zuivere kamvorm, maar sluiten zij niet aaneen, doen zij zich voor als losse sierpunten op de gladde band.

De naar boven afsluitende smalle band vertoont zich, waar voorkomende, al evenzeer in velerlei gedaante, is bijvoorbeeld glad (afb. **275**), gepareld (afb. 270), verticaal belijnd (afb. 276).

---

[87]) Zie hier ook de koppen van *Gambar* (afb. 278).

In enkele gevallen is de wenkbrauwboog ingewikkelder geworden, doordat een strook langs de onderzijde op andere wijze versierd is dan het gedeelte daarboven (met bladkrulornament bijvoorbeeld). Zo aan *Kidal* (afb. **243**). De gestyleerde koppen uit de bovenbouw van *Singasari* hebben zelfs uitsluitend met zulk bladornament bedekte wenkbrauwbogen (afb. 246).

Een tweede, zeer vaak aan de Oost-Javaanse kala-koppen toegepast versieringsmotief is een driehoek van floralistisch ornament, die met zijn basis op de wenkbrauwboog staat. Dikwijls vertoont dit ornamentje in zijn opbouw grote overeenkomst met het vroeger beschreven tussenornament (stapeltype) op de neuswortel. Zo aan *Djago* (afb. 253, 254), *Soemberdjati* (afb. **259**), de jaartaltempel van *Panataran* (afb. **275**), *Djaboeng* (afb. 270), *Kalitjilik* (afb. 263). Bedoelde driehoek komt ook voor aan koppen van *Bangkal* (afb. 277), *Sawentar* (afb. 280), *Djedong* (afb. **273**), *Badjangratoe* (afb. 268), *Gambar* (afb. 278). Hij ontbreekt aan koppen van *Kidal* (afb. 237), *Singasari* (afb. 246), *Djawi* (afb. 256), *Ngetos* (afb. 281).

Hiermede zijn wel de voornaamste vormen van versiering der kala-horens genoemd. Van belang is ook een verticale lijn (groef of ribbel), die vrijwel zonder uitzondering het gladde gedeelte van de horen in twee helften verdeelt, met de horen binnenwaarts buigt en, in de gevallen dat deze laatste min of meer knopvormig eindigt, de knop doorgaans vrij laat, als uiteinde van de buiten-horenhelft (afb. **238**). Bedoelde lijn komt niet voor aan enkele losse koppen van *Kidal* (afb. **243**), de koppen uit de bovenbouw van tjandi *Singasari* (afb. 246); slechts even aangeduid bijvoorbeeld aan de jaartaltempel van *Panataran* (afb. **275**).

Verder moet nog genoemd worden een bescheiden randversiering, doorgaans van korte bladkartels, welke men aantreft aan enkele horens, soms alleen aan de buitenkant (afb. **275**), maar ook wel buiten en binnen (afb. 240).

En ten slotte ook de versiering van het horenvlak met nog andere lijnen dan de boven besprokene, zoals bijvoorbeeld aan *Djaboeng* (afb. 270). De niskoppen uit de bovenbouw van *Singasari* zijn voorzien van twee eigenaardige krullen op elk horenvlak, waarvan de bovenste door plaatsing en vorm, sterk doet denken aan de ringslip der Midden-Javaanse kunst. Men vergelijke bijvoorbeeld de afbeeldingen **198** en 246.

Terwijl de coiffure van de Midden-Javaanse omlijstingskop slechts bestaat uit horens en neusornament, met bijbehorende bladslippen, leerden wij aan de kop van Oost-Java een krulversiering kennen boven en opzij van de horens, welke samenhangt deels met de echte haartressenversiering van de kala, deels ook met een

floralistisch ornament boven horens en kam, van de singha uit de tempelstijl. In de gevallen dat bedoelde krullen floralistisch zijn, verschillen zij dan ook hemelsbreed van de Midden-Javaanse bladslippen. Waar deze laatste steeds vlak, slank, langgerekt en veelvoudig zich splitsend zijn uitgebeeld, vormen de eerste veelal dikke, niet uitlopende maar juist ineengerolde, steeds over hun gehele lengte van een groef voorziene krullen, met kariger vertakking.

Een vermoedelijk aan de Oost-Javaanse dikkrul verwant ornament is aangebracht boven en opzij van de horenpartij van sommige onderkaakloze omlijstingskoppen der *Lara Djonggrang*-groep (zie de afbeelding in het *O.V.* 1922, tegenover blz. 48, photo O.D. no 6746). Het geheel is blijkbaar gedacht als wolk, waarin hemelingen zweven.

Op overeenkomstige wijze zien wij de singha-kop boven de ingang van *Kalasan* behandeld (afb. 127). Ook hier schijnt de wolk te bestaan uit een massa van korte krullen. Terwijl deze echter overigens een geheel ander uiterlijk hebben dan de Oost-Javaanse dikkrul, lijkt het ornament van *Lara Djonggrang* vrij nauw bij deze laatste aan te sluiten. Mogelijk neemt de voorstelling van *Lara Djonggrang* hier dus een tussenpositie in, ziet men daarin een echt Midden-Javaanse compositie, opgebouwd uit deels Oost-Javaanse elementen.

Van de vele mengvormen tussen de dikkrul en de haartres is er voor ons speciaal één van belang, die een stroom van zeer langgerekte bundels uit het ornament tussen de horens doet ontspringen, welke bundels, hier en daar een spruit afgevende, om de horentoppen heen naar beneden buigen en vaak zo ver doorlopen, dat zij schouders en armen van de monsterkop als het ware omlijsten.

Opmerkelijke voorbeelden hiervan zien wij aan *Kidal* (afb. 237, **239**) en *Papoh* (afb. 257), welke belangrijk zijn, omdat zij wel de verklaring geven van een eigenaardigheid in het schedeltooisel van de omlijstingskoppen aan tjandi *B Gedong Sanga* (afb. **117**). Terwijl deze koppen een kleine mijter dragen van Midden-Javaans type (waarin het eenbloemig neusornament ons echter reeds opviel als Oost-Javaans van uitvoering), is de buitenlijn daarvan afgezet door een van boven naar beneden lopende lange slip, die in de Midden-Javaanse kunst verder haar gelijke niet heeft, daartegenover sterk herinnert aan de pas beschreven Oost-Javaanse vorm.

Het lijkt vrijwel zeker, dat bedoelde slip een element is van de Oost-Javaanse gemengde kala-stijl, aangepast aan de Midden-Javaanse vormspraak [88]). En nu wij op haar toepassing in het

[88]) Eenzelfde slip, met daarboven aangebracht krulornament (eveneens verwant aan het Oost-Javaanse?), draagt de kop van Gedong Sanga op afbeelding 118.

Midden verdacht zijn, herkennen wij haar ook aan de merkwaardige kop van *Tjandisari* (Kedoe) op afbeelding **224** (zie de titelplaat), als neergaande slip op de naakte schouder!

b. *Slotsom.* De Midden-Javaanse kunst van de derde periode kent op en boven de horens, of tussen deze en het neusornament, slechts één soort van sier: de lange, met laatstgenoemd ornament samenhangende bladslip. Terwijl deze op zichzelf daarbij slechts in één type voorkomt, geeft zij toch verschillen te zien, doordat haar aantal wisselt, naar mate het stapeltype of de bloem-op-steel als neusornament is toegepast.

De versiering in drie slippen van de horenvoet bleek, in bijna volkomen dezelfde vorm, voor te komen aan een tempellijst-versierende kop van de Goepta-kunst, wat er wel een aardig bewijs voor is, dat als ondeelbaar opgevatte motieven, ook na opname in geheel vreemde vormcomplexen, doorgaans taai aan hun oude vorm blijven vasthouden. Een groter tegenstelling dan tussen deze Indische en de Javaanse singha-kop, in uiterlijk zowel als in toepassing, bestaat er haast niet, en toch is dit ene element dat zij gemeen hebben bij beide zó zichzelf gebleven, dat hun „bloedverwantschap" daardoor volkomen duidelijk is.

De enkelvoudige, van binnen naar buiten verlopende, de horenpunt omvattende ringslip, is wel een kenmerk van de Çailendra-stijl, ook waar wij haar in het vierde tijdperk ontmoeten; terwijl daartegenover de veelvoudige ringslip van deze laatste periode ongetwijfeld nieuw is ingevoerd en — op grond van het geheel ontbreken daarvan aan onze Tjamse stukken en ook in de Oost-Javaanse kunst — wel tot de Tjandimau-groep zal behoren. Deze laatste veronderstelling wint nog aan waarschijnlijkheid, door het bestaan van een soortgelijke ringversiering aan de kop van Konarak, die toch ook in andere opzichten met laatstbedoelde groep in nauwere relatie schijnt te staan.

De opvallende „afgeschilde" horen van *Lara Djonggrang* wijst weer eens nadrukkelijk naar de tempelstijl. Het ontbreken van elke slipversiering aan het neusornament is hier wel te verklaren als mengverschijnsel (zie blz. 188 e.v.).

De volkomen op zichzelf staande versiering van de Oost-Javaanse horen maakt waarschijnlijk, dat deze aan de kala-stijl ontleend zal zijn. Slechts de overlangse halveerlijn zou kunnen wijzen op de invloed van een horentype als dat van de Tjamse kop op afbeelding **99**, evenals de *vorm* van de floralistische driehoek boven de wenkbrauwboog mogelijk getuigt van Midden-Javaanse invloed.

De Oost-Javaanse floralistische krul blijkt van een andere opzet te zijn dan de Midden-Javaanse slip, sluit meer aan bij de Tjamse

(afb. **100**). Dit, naast het feit, dat zij mogelijk ook in de Lara Djonggrang-kunst toepassing vond, stempelt haar wel tot een element van de tempelstijl.

Waar deze krul langgerekt is, spreekt wel duidelijk de inwerking van de kala-haartres, en niet die van het Midden-Javaanse ornament. Dit laatste streeft steeds opwaarts, de Oost-Javaanse slip daartegenover loopt, als het haar, langs de buitenlijnen van horens en schouders naar beneden.

De omstandigheid dat, behalve de koppen van tjandi *B Gedong Sanga*, nog een los gevonden stuk zich onderscheidt door het bezit van geheel bij dit laatste type aansluitende slippen, zonder samenhang met de ook hier overigens Midden-Javaanse coiffure, bewijst, dat er, behalve genoemde tempel, in de Gedong Sanga-groep nog andere werken stonden uit de Oost-Javaanse bloeitijd. Ook van de Kedoe (Tjandisari) kan dit gezegd worden.

§ 14. *Het oor*

a. *Javaanse vormen*. Het Midden-Javaanse singha-oor is steeds het gerekte runderoor op steel, het oeroude erfdeel van de griffoen.

In de kunst van het derde tijdperk heerst, bij deze betrekkelijke gelijkheid, toch geen eenvormigheid. Klaarblijkelijk zijn er in hoofdzaak twee typen te onderscheiden. In de eerste plaats een oor met aan één kant een voor de helft omgestulpte en gekartelde, maar overigens gladde, aan de andere zijde een vlakke en gekartelde rand (afb. **157**). En ten tweede een oor met aan beide zijden gedeeltelijk omgestulpte (en ook gekartelde) rand (afb. **135**, **137a**, 209).

In hoeverre echter de gegeven voorbeelden elk voor zich een onvermengd type weergeven, valt niet te zeggen. Beide vormen hebben dit gemeen, dat de oorpunt naar binnen is omgebogen, dat de schelp vrijwel in één vlak is uitgebeeld (van een eigenlijke gehooropening is hierdoor geen sprake), en dat het omgestulpte deel van de rand (aan elke zijde) steeds in de vorm van een bepaald figuurtje is uitgewerkt; te beschrijven als een, de buiging van de oorrand volgende band, die in zijn boveneinde en naar binnen gekeerd drievoudig gelubd is, beneden echter in een eenvoudig krulletje eindigt. Zijn beide randen op deze wijze „omgestulpt", dan is het benedeneinde van het randornamentje aan de gelaatzijde voorgesteld als losjes schuivende over het benedeneinde van dat aan de andere kant. Dit laatste is bovendien korter en heeft gewoonlijk minder dan drie lubben.

Steeds is het dus onsymetrische oor van de omlijstingskop fijn en klein gebouwd, staat het schuin naar buiten ingeplant [89]).

[89]) De soms voorkomende zeer schuine inplanting houdt wel verband met de „snorrebaardwang" (afb. **121**).

Komen wij nu in het vierde tijdperk, dan heeft het kleine, vlak opgezette oor plotseling plaats gemaakt voor een zwaar, bijna zuiver rechtop staand, plastisch uitgebeeld oor, waarvan de naar boven gerichte gehooropening vaak duidelijk is aangegeven (afb. **180**, 200). Ook de koppen van *Lara Djonggrang* dragen dit type, maar dan vaak meer in één vlak gehouden, gelijk die van de vorige periode (afb. **198**).

Wat de ornamentering betreft, schijnt in de jongere kunst een grotere eenvormigheid te heersen en wordt er van de oudere afgeweken, doordat de steeds aan beide zijden omgestulpte rand niet uit twee delen bestaat, maar beneden eenvoudig doorloopt. In enkele gevallen gaat deze benedenrand enigszins in een punt op (afb. **164**, **221**), en herinnert dan in dit gedeelte aan het Tjamse type van afbeelding **99**.

Het is wel duidelijk, dat in de restauratieperiode, naast een (vooral in de *Lara Djonggrang*-groep sterke) invloed van de oudere Javaanse vormen op de ornamentering van het oor, ten aanzien van vorm en plaatsing nieuwe elementen zich zeer nadrukkelijk hebben doen gelden.

Tot slot moet genoemd worden een afwijkend, verder niet aangetroffen oor, zonder insnijdingen of lubben, aan de poortkop van *Bima* (afb. **105a**) [90]).

Oost-Java neemt ook op het punt van de oorvorm een geheel aparte plaats in. De ons hier bekende koppen toch dragen een oor, dat een schijnbare eenheid van fantastisch uiterlijk vertoont, waaruit men op het eerste gezicht al heel moeilijk wijs kan worden. Toch bestaan er wel aanknopingspunten met meer bekende vormen.

Trachten wij in de eerste plaats een oor van *Kidal* (afb. **239**) te ontleden. De overgang van wang naar oor is hier een geleidelijke; het oor zelf een smalle, hoog oplopende, in een naar voren over het horenlichaam omkrullende spits (oorpuntkrul) eindigende „lap", met een aan de horenzijde omgestulpte rand. Deze laatste zowel als de buitenrand is gekarteld, waarbij de kartels dus in beide gevallen naar opzij (buiten) gericht zijn. Het oor stijgt, wat het omgestulpte deel betreft, glad en zonder voet uit de wang op; de rest van het benedenoor wordt bedekt door een grote oorhanger. Bij de gladde overgang tussen gelaat en oor, en nog meer bij de oorhanger,

---

90) Ook ten aanzien van andere elementen (b.v. het gebit) neemt deze tempel blijkbaar een geheel aparte plaats in. Men vergelijke ook KROM, *Inleiding* I, blz. 181. De gerekte wangpunten, hoewel eveneens vreemd uitgevoerd, schijnen toch te wijzen op een samenhang met de gewone Diëng-stijl, evenals trouwens de gehele omlijsting, welke van het verticale type is. Hebben wij hier misschien te doen met de stichting ener vreemdelingenkolonie, uitgevoerd door Javaanse bouwkundigen? Zie over een soortgelijk geval KROM, *Inleiding*, II, blz. 229 v.

denken wij aan menselijke, kala-elementen; de gekartelde randen en het spitse verloop van de oorschelp daartegenover herinneren aan het griffoenoor.

Terwijl nu van een meer menselijk oor dan het hier besprokene geen voorbeeld bekend is, zijn er aan vele omlijstingskoppen wel duidelijke aanwijzingen te vinden voor de richting, waarin wij te zoeken zullen hebben naar de bron van het singha-element in dit Oost-Javaanse oor.

Om te beginnen moeten wij dan aandacht geven aan het feit, dat eenzelfde oortype als van sommige omlijstingskoppen ook wel door de makara gedragen werd (afb. 351); m.a.w. dat er vroeger of later een eenheidsoor zal hebben bestaan, waarin elementen, oorspronkelijk alleen òf een makara òf een monsterkop eigen, bijeen gekomen kunnen zijn [91]. Wij hebben dus aanleiding om ook het makara-oor in ons onderzoek te betrekken.

Gelijk vroeger reeds bleek, zien wij, vermoedelijk in de kunst van Tjampa (afb. **320**) [92], zeker in die van Oost-Java (afb. 352, **353**), een breed, vrijwel steelloos makara-oor, met een aan de ene zijde omgestulpte, aan de andere vlak en waaiervormig verbrede rand met grote kartels. De Djambische makara's van Neeb dragen een soortgelijk oor, waaraan men tevens de aanduiding vindt ener uitwerking in veervorm, van de vlakke oorrandkartels (afb. 324).

Ook aan een enkele omlijstingskop nu treft men dit breedlappige aan (afb. 264). De veerachtige oorrand vinden wij terug aan andere koppen, die overigens in hoofdzaak het boven als eerste beschreven type van *Kidal* vertonen; zo aan de koppen van *Djago* (afb. 253, 254), *Djaboeng* (afb. 270) en *Panataran* (afb. **275**). Nergens ontbreekt hier de hanger of de over de horen heenbuigende oor-

---

[91]) Het bestaan van dit eenheidsoor — ongetwijfeld gevolg van enige stijlvermenging — mogen wij niet beschouwen als bewijs voor het bestaan ook, op Java, ener praktijk van elementen*overdracht* in het algemeen, tussen singha en makara, gelijk zij door BRANDES werd aangenomen (zie blz. 205 e.v.). Het is toch juist het oor, dat in bepaalde kunstrichtingen bij singha en makara gelijk is geweest. Een soort van algemeen bezit der oorvormen — bij volkomen scheiding van de overige elementen — vinden wij immers in de Tjamse kunst evenzeer als in de Midden-Javaanse. Waar zo in de Oost-Javaanse kunst ongetwijfeld kunstrichtingen zijn samengevloeid, waaronder er waren met een eenheidsoor, behoeft ook hier een vervloeiing op dit punt (tot op zekere hoogte, absoluut was zij allerminst) niet te verwonderen, volgt daaruit nog geenszins, dat er ook een uitwisseling van elementen te verwachten is zo maar, gedurende een ongestoord verloop der kunstontwikkeling (zie verder blz. 206 noot 97).

[92]) De samenhang met de Tjamse kunst is hier onzeker, doordat het oor van de makara op de onduidelijke afbeelding **320** onvoldoende houvast geeft. Is het werkelijk nauw verwant aan het Oost-Javaanse type, of slechts een kruising van het symetrische Tjamse singha-oor, ook wel door de makara gedragen (afb. **316**), met een oor van de singha-makara-boog-groep, voorzien van een eenzijdig omgestulpte rand (afb. 338)?

puntkrul, welke laatste misschien al aan de kop van Sindok voorkomt (afb. **233**).

Behalve het boven besproken vervaagde van *Kidal*, heeft het Midden-Javaanse oor ook een verser spoor achtergelaten, met name aan een paar losse koppen van *Kidal* (afb. **243**). Deze stukken zijn vooral belangrijk, doordat zij vermoedelijk een jonge vermenging verraden, van dit Midden-Javaanse type met de echt Oost-Javaanse vormen.

Dat wij hier in hoofdzaak een oor van de Midden-Javaanse kunst voor ons hebben, wordt wel duidelijk bij vergelijking van het gegeven voorbeeld met koppen als van de afbeeldingen **157** en **165**. De opzet is bij laatstgenoemd voorbeeld dezelfde als bij het Kidal-oor: forse bouw; een naar boven toe snel versmallende en puntig eindigende oorschelp, die tevens enigszins naar de horen toebuigt.

Bij een onderlinge vergelijking in details van de gegeven voorbeelden, blijkt een misschien nog nauwere overeenkomst tussen het Oost-Javaanse oor en dat van de Çailendra-tijd. Slechts de zeer uiteenlopende massiviteit vormt hier eigenlijk een verschil, en dit laat zich misschien verklaren door de invloed van het oor van de tempelstijl (haast geen steel) en als poging tot aansluiting bij het opzij van het hoofd geplaatste menselijke oor (schuin verloop en sterke verbreding van de voet).

De verdere aanpassing van het *Kidal*-oor aan de Oost-Javaanse vormen is duidelijk: de als het ware aangeplakte oorpuntkrul en de op de wang [93]) aangebrachte oorhanger spreken voor zichzelf [94]).

Uit al deze feiten moet wel worden opgemaakt, dat de hier besproken kop van *Kidal* een kruising draagt van een in hoofdzaak Midden-Javaans met een Oost-Javaans hangerdragend oor, waarvan de omvangrijke punt over de horen heen krulde. En bovendien dat het een nieuwe, pas tot stand gebrachte kruising was, waarvoor nog

---

[93]) Een merkwaardige illustratie van het feit der overheersing van de voorvorm. Niemand zal betwijfelen, of de uitvoerder van dit stuk kende betekenis en plaats van de oorhanger. En toch heeft hij hier de hangers uitgebeeld, als waren zij op de wangen vastgegroeid. Het waarom is duidelijk: hij had een oor volgens bepaald model weer te geven, waaraan, door de bijzondere vorm, zonder meer geen plaats was voor de eveneens aan te brengen oorhanger, element van een andere oorvoorstelling. Hij wist geen betere oplossing te vinden dan deze: oor en hanger kregen beide de plaats toegewezen, welke zij tot dusver aan de kop hadden ingenomen, bleven daardoor vanzelf buiten onderling verband. Een soortgelijke oplossing leerden wij reeds kennen: de zonder meer aan het lichaam ener recht opgerolde slurf „bevestigde" bloem (blz. 88).

[94]) Ook is misschien, naar uit een nauw verwant stuk blijkt, de zogenaamde wangdoorn overgenomen (afb. 240). Deze doorn komt zeker voor aan de *Kidal*-kop van afbeelding 238, die een oor draagt met singha-elementen als dat van afbeelding 239. Hoewel niet onmogelijk, is het toch geenszins zeker, dat die elementen van Midden-Javaanse herkomst zijn.

geen traditie zich had gevormd en welke vermoedelijk ook onvruchtbaar is gebleven, getuige het alleenstaan daarvan in de bekende werken der Oost-Javaanse kunst.

Zou men willen opwerpen, dat uit deze vorm zulke als bijvoorbeeld van de *Djago*-kop (afb. 253, 254) kunnen zijn voortgekomen, dan wordt dit wel gelogenstraft, niet alleen door de overeenkomst van deze laatste met het waaieroor, maar ook door de aan het stuk van *Kidal* volkomen ontwikkelde en daarbij zo weinig passende oorpuntkrul. Deze laatste verraadt ten duidelijkste een overname in volgroeide staat.

Waar in het bovenstaande aanknopingspunten werden gevonden met het singha-oor — t.w. het Midden-Javaanse, maar vooral een geheel on-Midden-Javaans waaieroor als dat van de Tjamse (?) kunst — blijven thans de menselijke elementen ter nadere beschouwing over.

Misschien kan ons hier het Oost-Javaanse rakshasa-type van afbeelding **285** de weg wijzen. Vergelijken wij het oor daarvan met dat van de godenkop op afbeelding 82, dan blijkt er een verschil te bestaan, hierin liggende, dat de bovenrand van het (overigens geheel menselijke) eerstgenoemde naar het hoofd toe niet tegen de slaap aansluit, maar los eindigt. Het oor hangt daardoor, van voren gezien, alleen bij het oorlapje met het hoofd samen, eindigt boven in een naar voren en naar binnen gerichte krul.

Met deze vorm voor ogen wordt het ons duidelijk, op welke wijze mogelijk een vermenging tot stand gekomen is, tussen het „dierlijke" oor en dit menselijke, in een vorm gelijk die van afbeelding **239**; waarbij dan het oorlichaam zelf een element van het eerste is, de gladde aansluiting aan het hoofd, de oorhanger en de oorpuntkrul bijdragen zijn van het laatste [95]). Een oor als dat van *Djago* (afb. 253, 254) nadert dan het waaiertype meer, door de wijze, waarop het tegen de kop aansluit, terwijl krul (?) en hanger daartegenover weer de menselijke elementen uitmaken.

Tot slot hebben wij in verband met het oor te behandelen het bekende Oost-Javaanse sierstuk, de wangdoorn.

Brandes heeft op verschillende plaatsen een verklaring gegeven van deze eigenaardige spitse verhevenheid, op een wijze welke niet bevredigend is. Bij zijn beschrijving van de monsterkop van *Djago* [96]) noemt hij dit ornament „een misvatting van den

---

[95]) Bij dit voorbeeld van *Kidal* doet misschien ook de invloed van het Midden-Java-oor zich gelden, zich uitsprekende in de smalheid van het lichaam en de geringe afmetingen der kartels. Ook min of meer in de oorpunt (zie afbeelding **157**)? Mogelijk blijft natuurlijk, dat omgekeerd het oor van afbeelding **285** ontstaan is onder invloed van de omlijstingskop.

[96]) BRANDES, *Djagomonografie*, blz. 26 v.v.

artiste", in zoverre, dat deze de horen van de rondoog-makara, die „over het hoofd achter het oor omgelegd is", en zich vertoont „met zijn punt *onder* dat oor, naar voren uitschietend", als wanghoren op de omlijstingskop heeft overgebracht.

Deze door BRANDES zo zeker geachte overplanting echter lijkt niet aannemelijk. In de eerste plaats is het verschil, naar plaats en vorm, tussen de makara-horen (afb. 324, **353**) en de wangdoorn (b.v. die van *Djago*, afb. 254) daartoe veel te groot. Verder speelt de wisseling van elementen, tussen singha en makara, zeker niet een rol, gelijk door genoemde schrijver als vaststaand wordt aangenomen [97]) en, tenslotte, deze geleerde zelf geeft nog een tweede, geheel andere verklaring van het ontstaan van de wangdoorn, welke hij, op een niet verder toegelichte en toch niet dadelijk begrijpelijke wijze, samenkoppelt met de eerste [98]).

Bedoeld sierstuk zou, volgens deze tweede zienswijze, het „rudimentaire overschot moeten wezen der beide uiteinden van een nieuwe-maan-sikkel", ontstaan onder invloed ener voorstelling van de maanverslindende Kala Rahoe. Gelijk bekend, is deze voorstelling in verschillende vorm zeer gewoon in de Oost-Javaanse kunst, zo bijvoorbeeld als tempelhoekversiering, in de vorm van een volle kop (afb. 260), of ook van het door BRANDES „monocle" genoemde sierstuk (afb. **284**). De hier uit de mondhoeken tevoorschijn komende maanpunten zouden dus deze plaats verlaten hebben om, na aanschaffing van een voetstukje en verdere verandering van uiterlijk, boven op de wang te gaan staan.

Op zichzelf zou deze verplaatsing wel aannemelijk kunnen zijn, bij enige vormvermenging in Oost-Java. Evenwel, de bijtvoorstelling is, ook in de jongere Oost-Javaanse kunst, een geheel duidelijke gebleven, zoals uit de aangehaalde voorbeelden blijkt, terwijl bij een sporadisch aangetroffen „verbastering" als die van afbeelding **286**, de maansikkel vereenzelvigd schijnt met de uit de onderkaak opgaande slagtanden, de wangdoorn *daarnaast* is uitgebeeld!

Het is wel duidelijk, dat de boven weergegeven verklaringen van

---

[97]) Met de bijzondere sier, welke van de Midden-Javaanse singha op de makara zou zijn overgedragen „ter verrijking in ornament", kan niet anders bedoeld zijn dan het bladslipornament en de horen. Wij zagen echter reeds, dat deze elementen: de verkrulde visstaart, de schedelversiering, de horen en de halsband, stuk voor stuk hun voorvormen aan de makara's der Indische kunst bezitten en niets hebben uit te staan met de horen, het neusornament met bijbehorende bladslippen, de schouderslip en de handkrul van de *Javaanse* singha-kop. Van enige overdracht op Java is geen sprake. En dat een elementenoverdracht van de makara op de omlijstingskop in Oost-Java, waar deze niets met elkaar te maken hebben, nog onaannemelijker is, spreekt vanzelf (de schijnbare uitzondering, welke het oor hier maakt, werd besproken op blz. 203 not 91).

[98]) *Singasarimonografie*, blz. 18 en 44.

BRANDES ten nauwste samenhangen met zijn opvattingen ten aanzien van de vrijheid van de Hindoe-Javaanse beeldhouwer, welke deze in staat gesteld zou hebben aan een sterke lust tot variatie en fantastische vormvernieuwing volkomen voldoening te geven. Waar wij hiertegenover tot de overtuiging zijn gekomen, dat een dergelijke vrijheid evenmin bestaan heeft als het verlangen daarnaar, hebben wij naar een nauwer aan het verleden gebonden afkomst van de wangdoorn te zoeken.

Misschien wijst een kop van Banjoebiroe, waarvan helaas geen afbeelding bekend is, ons hier de weg. Het officiële rapport [99]) geeft van dit stuk de volgende beschrijving: „Manen als twee horens opgezet, bek smal, meer lachend dan grijnzend. Uit bovenlip twee slagtanden. *Op opgeperste wangen staan de ooren als twee bladvormige, puntig uitloopende horens.*"

Ter vergelijking wordt hier ook de beschrijving weergegeven van een tweede kop te zelfder plaatse (waarschijnlijk die van afbeelding 253) [100]): „Naast wangen wiekvormige ooren, van boven uitloopende in een naar de slapen ombuigende krul. Uit gebolde wangen en daarop geplaatst bloemornament gaan twee scherpe horens op."

Ofschoon deze beschijvingen vaag en onvolledig zijn, blijkt, door de duidelijke tegenstelling tussen de vlak na elkaar te boek gestelde schilderingen, toch wel met voldoende zekerheid, dat de eerste kop oren op de wangen had en geen wangdoorns, de tweede oren opzij van het gelaat en dorens op de wangen. Makkelijk laat zich gissen, dat die, als bladvormige en puntig uitlopende horens zich voordoende oren, van het griffoentype zullen zijn (afb. 200), maar dan blijkbaar min of meer „verhorend".

Men ziet de mogelijkheid, dat hier de oorsprong is te zoeken van de wangdoorn: blijkbaar heeft zich in de Oost-Javaanse kunst te eniger tijd een richting voorgedaan, waarbij de omlijstingskop op de gebolde wang een griffoenoor droeg, van mogelijk Midden-Javaanse afkomst, slank en spits van vorm, welk oor dan, bij samenvloeiing van deze richting met een andere, waarin het oor *opzij* van de kop gedragen werd, als wangdoorn kan zijn overgenomen.

Dit niet meer als zodanig erkende oorrudiment moet dan verder, wel onder invloed van een andere voorstelling, of van zijn gewijzigde betekenis, betrekkelijk snel omgevormd zijn tot een kegelvormige spits [101]), want de gedaante, waarin het als regel voor ons ver-

---

[99]) *R.O.C.*, 1904, blz. 89, no. 8.

[100]) *R.O.C.*, 1904, blz. 89, no. 10.

[101]) Ook is te bedenken, dat, ingeval van een afkomst als hier verondersteld, het als wangdoorn voor ons verschijnende Midden-Javaanse oor minstens al twee stijlvermengingen heeft doorgemaakt: die waardoor het naast een ander oor kwam te staan, en de Singhasarische (zie verderop).

schijnt, wijst niet bepaald meer op een verwantschap met het Midden-Javaanse oor, of het moest zijn door de geheel overeenkomstige plaatsing op de gebolde wang (afb. 254, **273**, **275**) en door de eenvoudige ring, die wel eens zijn voetstuk uitmaakt (afb. 238) [102].

In elk geval zou deze vormvermenging reeds bij de aanvang van de periode Singhasari een bezonkene geweest moeten zijn, getuige het feit, dat het oudste bekende stuk van deze periode, de Ganeça van Bara (afb. 235), al de eigenlijke, niet oorachtige wangdoorn draagt.

b. *Buitenlandse vormen.* Enkele reeds terloops hier en daar genoemde oortypen van de Tjamse kunst verdienen nog een bijzondere vermelding. Wij maakten al kennis met het symetrische type van afbeelding **99**. Dit is te vinden aan alle hier beschouwde singha-uitbeeldingen, met uitzondering van de onderkaakloze op afbeelding **95**, die duidelijk een oor draagt met eenzijdige en in een drielubbig topdeel eindigende randomstulping, gelijk wij deze in Midden-Java leerden kennen. Slechts de oorvoet is hier blijkbaar aan het symetrische type ontleend. Ook sommige makara's dragen oren van deze laatste vorm (afb. **316**), terwijl andere, gelijk wij zagen, een onsymetrisch oor met eenzijdig waaiervormig verbrede rand bezitten (afb. **320**).

Is dus het normale oor van de Tjamse volle kop wel te beschrijven als: op de wang naast de horen rechtop staand, massief, symetrisch, vrijwel steelloos, niet of weinig geornamenteerd, aan de kop van Tjandimau (afb. **40**) zien wij meer schuin ingeplante, slankere, langgesteelde oren met eenzijdig omgestupte, gekartelde schelp.

c. *Slotsom.* Het Midden-Java van de derde periode kent in hoofdzaak twee typen van slank en klein gebouwd, scheef ingeplant, vlak uitgebeeld runderoor op steel: dat met aan de ene zijde een omgestulpte, en aan de andere een vlakke, gekartelde rand, en het type met aan beide kanten een omgestulpte en gekartelde rand. Opmerkelijk is het verschijnen in de kunst van Tjampa, aan een onderkaakloze kop uit het singha-makara-ornament, van een voor

---

102) De wangdoorn aan de kop van afbeelding **273** komt te onduidelijk uit om zekerheid te kunnen geven, maar heeft toch zeer waarschijnlijk nog de echte singha-oor-vorm.

Na afsluiting van deze studie werd de beschikking gekregen over een door CEPHAS gemaakte photo van de kop van O.D. 1192 (afb. **251**). Wat laatstgenoemde photo al deed vermoeden, wordt door de eerste wel zekerheid: de wangdoorn van deze kop heeft nog duidelijk de vorm van het singha-oor en is dus een belangrijk sluitstuk in onze bewijsvoering.

die kunst oorspronkelijk blijkbaar ongewoon oor, met ongeveer gelijke detailbehandeling als het Javaanse.

Het vermoedelijk meer oorspronkelijke type van Tjams singha-oor zien wij vervolgens in de vierde Midden-Javaanse periode vertegenwoordigd, door zijn plaatsing, massiviteit en de in een spits oplopende schelpbelijning, terwijl aan de omlijstingskoppen van dat tijdperk overigens een ornamentering van het oor gebruikelijk is, welke in hoofdzaak wel aansluit bij die van de oudere Javaanse kunst. Dit oor is dan te beschrijven als: rechtop staand, plastisch uitgebeeld, massief, met brede steel en duidelijk oorgat, benevens een niet symmetrisch geornamenteerde, in een naar de horen lichtelijk overhellende punt eindigende oorschelp.

In het Oost-Javaanse monsterkop-oor herkenden wij in hoofdzaak elementen van een waaieroor, dat ook aan de Oost-Javaanse makara voorkomt, en van het kala-oor. Ook het Midden-Javaanse type van singha-oor heeft hier vermoedelijk, ofschoon slechts beperkt aangetroffen, sporen achtergelaten en leeft misschien zelfs voort in de wangdoorn, die dan uit een reeds betrekkelijk lang voor het begin der Singhsarische periode plaats gehad hebbende vormvermenging zal zijn voortgekomen.

Terwijl bedoeld ontstaan van de wangdoorn uit een singha-oor wel haast zeker lijkt, zijn aard en herkomst van dit stamoor minder duidelijk. De als bladvormig en puntig uitlopend beschreven vorm van de op bladzijde 207 genoemde Banjoebiroese kop, alsmede het wangornament van de koppen op de afbeeldingen **251** en **273**, maken wel aannemelijk, dat het de singha van de nieuw-Diëng-stijl geweest zal zijn, die meergemelde stamvorm geleverd heeft.

Wij vonden echter ook singha-oor-elementen, aan koppen van *Kidal*, welke een oudere (afb. **239**) en zulke, welke een jongere (afb. **243**) vermenging met elementen van andere herkomst schenen te vertegenwoordigen, en waarvan de band met het oor van de Diëng-stijl minder evident is. Vooral in het laatste geval doet de zware bouw van de oorvoet denken aan samenhang met het Lara Djonggrang-type. Ofschoon een dergelijke afkomst niet tot de onmogelijkheden behoort, lijkt zij met het oog op onze vroegere conclusiën op dit punt (blz. 124 e.v.) toch onwaarschijnlijk. Bovendien bleek de breedheid van het Kidal-oor verklaarbaar als het gevolg ener aanpassing aan het menselijke oor, of ook als Oost-Javaanse mengvorm tussen het forse oor van de tempelstijl en dat van de Diëng-kunst.

Misschien mogen wij dus in de wangdoorn en in het oor van afbeelding **243** twee van het fijn gebouwde Midden-Javaanse oor afstammende vormen zien, waarvan — door de verschillende omstandigheden waaronder zij zich in Oost-Java ontwikkelden — de

eerste nog slanker, de tweede juist breder en zwaarder geworden is.

De verwantschap tussen Lara Djonggrang- en Kidal-type behoeft dan niet verder te gaan dan een gelijkheid in afkomst (Çailendra-, Diëng-, bovendien misschien tempelstijl); het Kidal-oor zal m.a.w. geen late ontwikkelingsvorm zijn van dat van Lara Djonggrang, doch de Midden-Javaanse elementen ontvangen hebben uit de van ouds in de Malang-streek thuis behorende nieuw-Diëngstijl.

De in het voorafgaande besproken, op het terrein van *Kidal* gevonden kala-koppen met nog duidelijk Midden-Javaans oor, dat blijkbaar is aangepast aan een reeds volgroeid mengtype van kala- (naast waaieroor-) afkomst, versterken de vroeger (blz. 125 e.v.) reeds gebleken waarschijnlijkheid, dat er al tijdens de invoer van de kala-stijl in Oost-Java verscheiden en van elkaar gescheiden bouwscholen bestonden, welke eerst in latere tijd tot samensmelting zijn gekomen. En, wanneer werkelijk door deze Kidal-koppen soms ook de wangdoorn gedragen wordt, volgt daar verder wel uit, dat er minstens twee van zulke latere samensmeltingen kunnen zijn geweest: een eerste, welke tot het ontstaan van de wangdoorn aanleiding gaf; een tweede, waardoor die wangdoorn nog eens kon worden samengekoppeld met zijn oor gebleven stamvorm.

M.a.w.: niet onmogelijk hebben in Oost-Java aanvankelijk naast elkaar bestaan een mengkunst met in hoofdzaak bestanddelen van kala- en tempelstijl, en een zodanige, van vooral Midden-Javaanse en kalakop-vormen afgeleide kunst. Voor een deel is dan blijkbaar na verloop van tijd aan het bestaan der laatste eenheid een einde gemaakt, door opname in de eerste (ontstaan van de wangdoorn), terwijl nog later ook het andere deel dezelfde weg is gegaan, wat geleid heeft tot versmelting met de hiermede dubbel gemengde eerstgenoemde eenheid (ontstaan van het Kidal-type).

Het feit, dat de Oost-Javaanse kunst- en andere overblijfselen, welke op een bijzondere band met Midden-Java wijzen, bijna alle in de streek Malang-Bangil-Sidohardja worden gevonden (inscriptie Dinaja, tjandi's *Sanggariti, Badoet, Goenoenggangsir, Pamotan* en *Kidal*), vestigt onze aandacht op deze streek (het oude Djanggala?), als vermoedelijk brandpunt van Midden-Javaanse invloeden. Heeft eerst het Noordelijke en later (nog vóór de komst van Singhasari) het Zuidelijke deel zijn betrekkelijk geïsoleerde bestaan moeten opgeven?

Ten aanzien van de Tjamse kunst is aannemelijk geworden, dat de vermoedelijk oudste stijl met volle kop in de omlijsting, een groot en breed singha-oor kende van het griffoentype, symetrisch ge-

bouwd en met gave randen; terwijl voorts de singha-makara-booggroep er een nieuw element in gebracht heeft, gelijk wij het ook van de Java-Çailendra-kunst kennen.

DERDE AFDELING

ENKELE IN HET BIJZONDER TE BEHANDELEN PUNTEN

§ 1. *Elementen van de kala-stijl in Midden-Java*

Ons bleek (blz. 35), dat na de overgang van het Hindoe-Javaanse rijkscentrum naar Oost-Java, in het Midden mogelijk een tweevoudige Hindoeïstische kunst is blijven voortbestaan.

Is dit inderdaad het geval geweest, dan zullen er nog wel sporen van bedoelde voortzetting te vinden moeten zijn. Zulke sporen echter kunnen voor ons in het algemeen slechts zijn te onderkennen, voorzover zij typische Oost-Javaanse elementen, dat wil zeggen bestanddelen van de oudere of jongere kala-stijl, in zich dragen.

Wanneer wij nu op het gebied van de monsterkop naar zulke overblijfselen zoeken, dan blijken deze inderdaad voor te komen, op de Diëng, in de Gedong Sanga-groep en in de omgeving van Salatiga, voorts ook in de Kedoe.

De Diëng-kop, die wij hier op het oog hebben, is het losse stuk van afbeelding **205**. Vermoedelijk is het een Wishnoe-op-Garoedavoorstelling, waarbij Garoeda een voor Midden-Java zeer eigenaardige vorm blijkt te hebben. Het menselijke hoofd draagt de god op het voorhoofd. De mond is te zeer beschadigd, om een oordeel over de bouw der bovenlip mogelijk te maken. Toch kan nog met zekerheid worden vastgesteld een onnatuurlijke stand der slagtanden. De onderlip schijnt een haarpluk te dragen overeenkomstig de Oost-Javaanse mode; duidelijk Oost-Javaans is ook de harige baard (zie afb. **233**). Merkwaardig is ten slotte ook het vermoedelijk laat-Midden-Javaanse singha-oor op ringvormige voet, met oorhanger [103]).

Deze bijzonderheden geven zekerheid omtrent de Oost-Javaanse verwantschap van dit stuk. Ook de partij achter de kop wijst in dezelfde richting: na een ornament van opstaande, veerachtige slippen (ongetwijfeld de Garoeda-vleugel) volgt een machtige slip, die eerst een eind achterwaarts golft, om zich vervolgens in een brede spiraal naar boven op te rollen. Een bekende Oost-Javaanse siervorm [104]), die blijkbaar vreemd is aan de kunst van de Midden-

---

[103]) Zie hierbij afbeelding **243**.
[104]) Zie bijvoorbeeld afbeelding 351.

Javaanse bloeitijd, en dus wel tot de oorspronkelijke elementen van de kala-stijl gerekend moeten worden.

Het lijkt niet te betwijfelen, dat wij hier voor ons hebben een mengvorm tussen de Garoeda van de Diëng-kunst en die van de Oost-Javaanse kala-stijl. De eerste is vertegenwoordigd door het menselijk gelaat als zodanig; de laatste door de details van dit gelaat, de vleugels en het verdere ornament [105]).

Naast deze duidelijke verwijzing naar Oost-Java staat een minder zekere, die wij reeds leerden kennen: het neusornament van de poortkop van *Srikandi.*

Een eveneens duidelijke aansluiting aan een typisch Oost-Javaanse vorm geven, naar bleek, de omlijstingskoppen van *Gedong Sanga B* en van afbeelding 118 (neusornament en de de mijter omlijstende slippen).

Zeker Oost-Javaans en wel van latere tijd is voorts een kop van Bandoeng (Kali Sendjaja) in de buurt van Salatiga. Deze kop, „die van een bepaalde onderkaak voorzien is, vertoont in de mondhoeken een opstaanden en een neergaanden slagtand, en op de bolle wangen de eigenaardige puntige horens, welk wij vooral op Oost-Java veelvuldig kunnen opmerken" [106]). Waarschijnlijk is dus de Oost-Javaanse onnatuurlijke plaatsing der slagtanden; zeker de wangdoorn, welke laatste tevens een sterke aanwijzing is voor de betrekkelijk lage leeftijd van dit stuk.

Op grond van bedoelde typerende slagtandenplaatsing zal ongetwijfeld ook de Kedoese kop van afbeelding 202 als een Midden-Javaans product van het vijfde tijdvak moeten worden opgevat.

Ten slotte kunnen nog enkele stukken uit de Kedoe vermeld worden, waarvan geen afbeeldingen bekend zijn maar waaromtrent, op grond van de beschikbare beschrijvingen, toch het vermoeden rijst, dat zij eveneens in de Oost-Javaanse bloeitijd zullen zijn ontstaan. In het *R.O.C.* van 1911 staat op bladzijde 139 een tempelwachter beschreven met vier slagtanden. Deze eigenschap op zichzelf lijkt al on-Midden-Javaans en, mocht de stand dezer tanden bovendien een onnatuurlijke blijken te zijn, dan hebben wij daarmede wel zekerheid op het punt van zijn vreemde afkomst en jeugdige leeftijd.

Op bladzijde 145 en 277 van dezelfde jaargang staan verder twee koppen beschreven, de ene uit de residentstuin te Magelang en de andere van het district Parakan (Tjandisari), welker handen achtereenvolgens drie en twee vingers opgestoken houden. Wij

---

[105]) BRANDES, *Singasari,* blz. 42 e.v.

[106]) KROM, *Inleiding,* I, blz. 410 e.v. Een afbeelding van deze kop is niet beschikbaar.

hebben hierin wel een paar bewijzen meer van latere Oost-Javaanse invloed in het midden van het eiland.

In de boven genoemde desa Tjandisari bevindt zich ook de op afbeelding **224** (zie de titelplaat) weergegeven kop, die — met nog een andere, pootloze, benevens enkele godenbeelden — staat nabij of op een heuveltje, waarbinnen men misschien de resten verwachten mag van de bijbehorende tempel. Voorzover na te gaan, komen in deze desa geen andere monsterkoppen voor, waardoor onzeker wordt, waar de in het *R.O.C.* beschreven kop met gedeeltelijk opgestoken vingers moet worden gezocht, zo deze al bestaan heeft en er niet slechts een fout is gemaakt bij de beschrijving van de kop van afbeelding **224**.

Deze laatste is een merkwaardig mengproduct tussen de volle en de onderkaakloze kop, vertoont bijzonderheden, welke het recht geven, hem eveneens op deze plaats te bespreken. Terwijl de klauwhanden, de van de kaak afhangende bloemen en de spiraalslip in het neusornament wel duidelijk op een ontstaan wijzen op zijn vroegst in het restauratietijdperk, lijken de naakte, niet van de schouderslip voorziene armen en de over de schouder neergaande slip slechts te verklaren als elementen van de kala-stijl, waarmede dit stuk dan tot een werk van de vijfde Midden-Javaanse periode gestempeld is.

Opvallend is de zo zuiver Midden-Javaanse geest, die deze kop kenmerkt in zijn Midden-Javaanse elementen, daartegenover het schetsmatige en het te elfder ure „aangeplakt" zijn, dat spreekt uit de daarmede samengekoppelde vreemde vormen!

De bovengenoemde, meer of minder duidelijke verwijzingen naar Oost-Java, maken het wel zeker, dat in het Midden, ook na de verdwijning van het luisterrijke Mataram, een Hindoeïstische maatschappij met eigen traditie is blijven voortleven, die wel onder Oost-Javaanse invloed heeft gestaan, maar in hoofdzaak toch zichzelf gebleven is.

§ 2. *Tjandi Soekoeh*

De doorgang-bewakende kop van *Soekoeh*, een monument, dat tot de jongste Hindoe-Javaanse bouwwerken gerekend wordt, is tot dusver buiten beschouwing gelaten, omdat hij geheel op zichzelf staat in deze kunst. Bedoelde kop is menselijk, als los stuk uitgebeeld en als het ware opgehangen boven in de tunnelachtige doorgang (afb. 282).

Ongetwijfeld hebben wij hier niet te doen met een door eenvoudige ontwikkeling uit de gewone Oost-Javaanse bouwkunst voortgekomen vorm. Noch de kop zelf, noch zijn omgeving, of de wijze, waarop hij met deze samenhangt, geeft enig aanknopingspunt

met het in algemene bouw overigens zo opvallend eenvormige omlijstingsornament van de Oost-Javaanse kunst.

Het lijkt dus wel zeker, dat wij de voorvormen van dit Soekoehse ornament te zoeken hebben geheel, of in hoofdzaak, buiten de officiële kunst van Madjapahit om. Mogen wij misschien plaats inruimen aan de veronderstelling, dat hier nu eens een origineel werk voor ons staat [107]), een bolsjewiek, losgebroken uit de banden der traditie? De tijd en wereld, waarin *Soekoeh* het levenslicht zag, verbieden dit wel zonder meer. Vertegenwoordigt de kop van *Soekoeh* dan wellicht in betrekkelijke zuiverheid de kala-stijl, gelijk deze op Java werd ingevoerd? Ook dit is niet aannemelijk, zou betekenen het door een zeer kleine groep met succes trotseren, gedurende vele eeuwen, van de zo machtige invloeden der overigens geheel Oost-(en Midden-)Java beheerst hebbende kunstrichtingen. En zo lijkt voorlopig het minst onwaarschijnlijk, dat een werk als *Soekoeh* de stichting is ener bijzondere secte, wier geloof en gewijde bouwkunst, in hoofdzaak van elders afkomstig, eerst betrekkelijk kort tevoren op Java waren binnengekomen. De mogelijkheid ener gedeeltelijke vermenging met Javaanse vormen is daarmede natuurlijk allerminst uitgesloten.

Het is zelfs waarschijnlijk, dat de koppen aan enkele poorten van Pasar Gede (Jogjakarta) naast oud-Midden-Javaanse ook Soekoeh-elementen dragen, bijvoorbeeld het typische Soekoeh-oog. De mogelijkheid bestaat dus, dat het Soekoeh-type in het laatste deel van de Hindoeïstische tijd Midden-Java is binnengekomen en daar een meer algemene toepassing heeft gevonden, in vereniging met de oud-Midden-Javaanse vormen (zie bijvoorbeeld afbeelding **185a**).

Van een nadere bepaling van het stamland moet hier geheel worden afgezien; slechts kan er op worden gewezen, dat het eigenaardige oog van de Soekoeh-kop een naaste bloedverwant schijnt te bezitten in de Khmer-kunst (afb. 86).

§ 3. *Tempelafbeeldingen op de sprekende reliëfs*

Reeds herhaalde malen kwam de eigenaardige verhouding ter sprake tussen het omlijstingsornament van de tempels zelf en dat van de daarop afgebeelde gebouwen. Het grote verschil tussen deze twee bleek hierop neer te komen, dat de reliëftempeltjes veelal een in de praktijk der betrokken bouwschool niet gebruikelijke omlijsting te zien geven.

Op de reliëfs van *Baraboedoer* bijvoorbeeld zagen wij een verticale band overheersen, die in het ornament om nissen en doorgangen van de zo talrijke overblijfselen der Çailendra-kunst verder nergens werd

[107]) Van sterk Javaans georiënteerde Çiwaïten bijvoorbeeld.

aangetroffen. En zelfs ontmoetten wij op bedoelde reliëfs enige volle koppen, welke overigens aan de gehele kunst van het derde Midden-Javaanse tijdvak volkomen vreemd zijn.

In Oost-Java een soortgelijk verschijnsel: voor zover na te gaan, dragen de reliëftempels hier doorgaans een volle kop zonder voorste ledematen (afb. 267), in sommige gevallen zelfs een soort van singha-makara-ornament (afb. 265), waarin de makara's vertegenwoordigd worden door hertekoppen, de singha van een geheel on-Midden-Javaans type is, de „boog" geen vlammenrand draagt.

Men zal misschien geneigd zijn in dit geval nu eens aan de vrije fantasie een plaatsje in te ruimen. Hiertegen bestaat dan echter niet alleen het gewone theoretische bezwaar, maar ook al dadelijk een door de praktijk gesteunde bedenking: de verticale band van *Baraboedoer* vonden wij terug als meest gebruikelijke omlijstingsvorm van de Diëng-kunst, de volle kop bleek al evenzeer aan te sluiten bij van elders bekende typen. Geen nieuwigheden zijn het dus, welke de reliëftempeltjes en -gebouwen ons hier te zien geven, maar navolgingen. Deze navolgingen vinden ditmaal hun voorbeeld evenwel niet aan de bouwwerken van eigen stijl, maar in den vreemde.

Met het oog op al deze feiten lijkt het niet onwaarschijnlijk, dat wij de oplossing van het raadsel der reliëftempeltjes ongeveer hierin moeten zoeken, dat dit onderdeel van de sierkunst vastgelegen zal hebben in de banden ener eigen traditie, welke voor bepaalde gevallen o.a. het voorschrift inhield, dat de toegepaste vormen „vreemd" hadden te zijn. Wij zouden dan dus op de sprekende reliëfs tweeërlei soort van afwijkende elementen kunnen verwachten: zulke, welke van oudsher in een bepaalde school in gebruik zijn geweest als „vreemde" vorm, met eigen mengvormen bij stijlvermenging, en zulke, die uit de vormenschat van een gelijktijdige, vreemde maar toch welbekende kunstrichting zijn overgenomen.

In het geval van *Baraboedoer* zouden dan de volle koppen misschien een met de Çailendra-kunst (uit Noordelijk Indië?) meegekomen vorm vertegenwoordigen, de verticale band zou ontleend zijn aan de Diëng-stijl.

Wanneer onze veronderstelling juist is, zal een uitwisseling van elementen als de juist besprokene, tussen het omlijstingsornament van de tempel zelf en dat van zijn tempelafbeeldingen, uitgesloten zijn, tenzij als gevolg ener stijlvermenging.

VIJFDE HOOFDSTUK

SAMENVATTING

EERSTE AFDELING

OVERZICHT VAN DE VERSCHILLENDE VORMEN VAN OMLIJSTINGSORNAMENT IN DE HINDOE-JAVAANSE BOUWKUNST

§ 1. *Reconstructie van de op Java ingevoerde vormgroepen*

Om te beginnen moet hier in herinnering gebracht worden de reeds eerder (blz. 118) aangevoerde rechtvaardiging, voor het omvatten van de gehele Hindoe-Javaanse kunst met onze conclusiën, ofschoon deze laatste op het onderzoek van slechts een onderdeel dier kunst gebouwd zijn.

Daartegenover echter mag al evenmin uit het oog verloren worden dat, door de onvolledigheid van het onderzoekingsmateriaal en de vaak nog grote onzekerheid omtrent de geschiedenis van de Hindoe-Javaanse gemeenschappen, bedoelde gevolgtrekkingen dikwijls in hoofdzaak slechts waarde hebben als oriëntering, het uitzetten van richtlijnen ten behoeve van een voortgezette nasporing.

Het inleidend onderzoek naar de verschijningsvormen van het omlijstingsornament, als geheel zowel als van zijn onderdelen de makara en de monsterkop, gaf telkens weer aanwijzingen in bepaalde richtingen, waardoor wij op bladzijde 116 e.v. tot een voorlopige stijlreconstructie konden komen, welke vervolgens, door het onderzoek in details van de monsterkop, bevestigd en aangevuld werd en thans als volgt is samen te vatten.

De bouwkunst van het derde Midden-Javaanse tijdperk is er ongetwijfeld een van zeer gemengde afkomst: duidelijk herkenbare vormen, welke de Pallawa-stijl van de zevende eeuw na staan, treden er min of meer op de achtergrond tegenover zulke, die geheel on-Palawaas zijn, maar velerlei banden verraden [1]) met Noord-Indische en ook Tjaloekyaanse vormen. De twee laatste, in hun Javaanse verschijning samen te vatten onder de naam van singha-makara-boog-groep, vestigden desniettemin telkens weer de indruk van een slechts losse en jonge eenheid, een eenheid, voortgekomen uit een nog niet geheel bezonken vormvermenging.

[1]) Of deze direct of indirect waren, moet hier geheel in het midden worden gelaten.

Bovendien werden sporadisch aangetroffen elementen, die vreemd zijn aan het zuivere singha-makara-ornament, daarbij in een heel enkel geval (sprekende reliëfs) aanknopingspunten bieden met enige stijl met volle kop in de omlijsting, soms ook meer in het bijzonder op de mogelijkheid wijzen van een op de een of andere wijze met de Khmer-kunst samenhangende oorsprong.

De boven geschetste mengkunst van het derde tijdvak valt uiteen in twee groepen, welke elk op eigen wijze de vermenging tot stand hebben gebracht: de Çailendra- en de Diëng-kunst.

Het vierde Midden-Javaanse tijdperk geeft een kunst te zien, waarin geheel nieuwe bestanddelen om de voorrang strijden met de reeds bekende van de vorige periode. Die nieuwe elementen wijzen op een tweevoudige, en op de weg naar Midden-Java tot het laatst gescheiden, afkomst. In de ene richting bieden zij duidelijke aanknopingspunten met de latere typisch Oost-Javaanse — tevens met bepaalde vormen uit de oudste tot ons gekomen werken van de Tjamse kunst — en zijn door ons onder de naam van tempelstijl samengevat. In de andere richting betreft het geheel nieuwe vormen, die, om hun nauwe (naar haar aard overigens geheel onbekende) verwantschap in meerdere opzichten met in Tjandimau gevonden overblijfselen van de Goepta-kunst, onder de verzamelnaam van Tjandimau-stijl werden verenigd. Deze naam wil slechts vastleggen de opvallende, zij het gedeeltelijke, vormovereenkomst, maar niets suggereren omtrent de wijze, waarop deze overeenkomst is ontstaan.

Bepaalde vormen van de Zwarte Pagode van Konarak schijnen ten nauwste verwant met zulke van de Tjandimau-stijl, terwijl verder ook in de Burmese kunst verwante elementen werden aangetroffen.

Ook in de mengkunst van het vierde tijdperk vallen blijkbaar, naar de verschillende wijze van vermenging, een Zuidelijke en een Noordelijke kunst te onderkennen, waarbij de Zuidelijke meer aansluit bij de Çailendra-, de Noordelijke bij de Diëng-kunst.

In Oost-Java wordt de kunst der bloeiperiode (omvattende het derde, vierde en vijfde tijdperk) gekenmerkt door een blijkbaar overheersende positie van een voor Java geheel nieuw vormencomplex, als kala-stijl aangeduid. Deze groep vertoont, naar het schijnt, in hoofdlijnen overeenkomst met een bepaalde richting in de Khmer-kunst. De elementen van deze kala-stijl maken, tezamen met die van de tempelstijl en in geringe mate ook met die van de Midden-Javaanse kunst, de Oost-Javaanse kunst uit.

Deze Oostelijke bouwkunst schijnt gedurende de eerste tijden in een tweetal groepen uiteengestaan te hebben, elk met eigen mengverhoudingen, welke vormgroepen dan echter ten slotte zijn ineengevloeid. Vermoedelijk kunnen in verband hiermede in bedoelde kunst drie opeenvolgende stadia worden onderscheiden: het stadium

zonder wangdoorn, dat met wangdoorn, en dat van Singhasari-Madjapahit; waarbij de kunst van Singhasari vooral, een nog weinig bezonken vermenging te zien geeft.

Na dit korte overzicht zullen wij een groepering van de elementen van het omlijstingsornament beproeven, volgens de boven onderscheiden vreemde vormgroepen, zoals deze op Java zullen zijn ingevoerd; en daarbij dan telkens alleen die delen noemen, waaromtrent hiertoe enige aanwijzingen zijn verkregen.

Om te beginnen zijn met meer of minder zekerheid teruggevonden elementen van de *Pallawa-omlijsting:* de hoge, slanke pilasters; de band-in-bek-makara; de makara-hanestaart; de makara-gesp met voetstuk, en als topstuk de singha-kop in ring met floralistisch mijtertje. Waarschijnlijk is eveneens een element van deze stijl de opzet der rechthoekige omlijsting van doorgangs- of nisopening in de tempelbuitenwand. Buiten het omlijstings-ornament vonden wij als mogelijk tot deze stijl behorend: een pootloze spleetoog-makara met wangrandkartel en recht opgerolde slurf, een singha met tandvleeslip en smalle enkelvoudige lipband.

Het singha-makara-ornament, zoals dit met de *Çailendra-*invloed op Java zal zijn gekomen, leerden wij kennen als een heterogene massa van nog niet tot bezonken vermenging gekomen vormen; waarin echter, gelijk de naam aanduidt, toch ook eenheid bestaat, door het algemene gebruik van de over een band verbonden singha- en makara-koppen in het omlijstingsornament.

In dit ornament als geheel laten zich onderscheiden de „Hellenistische" boog op pilasters en de hoefijzerboog op stijlen. De eerste gaat samen met een vlammenrand langs de buitenlijnen van de boog, de tweede met makara-slippen of zelfs wel een verkorte makara-rank. Behalve de boog op pilasters komt vermoedelijk ook een pilasterloze omlijstingsboog onder de hier bedoelde vormen voor. De bandvormige boog zelf is niet anders dan door een eenvoudige overlangse belijning versierd.

Elementen van de makara zijn: spleetoog, parelhalsband, horen, oorslip, zijdelings opgerolde slurf met bloem (ook recht opgerolde slurf?), schedelspiraal, vlammenornament (van de makara met rechtopgerolde slurf?). Een duidelijk apart makara-type is de slurf-op-poten.

De omlijstingssingha-kop is onderkaakloos; uitsluitend van het band-door-bek-type; heeft een tandvleeslip (?); een driedelige lipband; is eventandig; rechthoek-, bult-, of kegel-(?)tandig; heeft de mondhoekkrul; bloem- en snoer- of slippenversiering onder aan de bovenkaak; de wangkartel (?); een oog met sliplid en cirkelbelijning; als basis van het neusornament de losse ring met driehoek; als neusornament het stapeltype zowel als de eenknoppige bloem in zij-

aanzicht; een klein oor op slanke steel, onsymmetrisch, vlak bewerkt; een weinig opvallende, liggende horen; drieslippige horizontale horenbasisversiering; enkelvoudige ringslip om horenpunt.

Elementen, welke aan geen enkele vorm van singha-makara-boog oorspronkelijk eigen kunnen zijn, een beïnvloeding door enige stijl met volle kop in de omlijsting bewijzen, zijn de volle koppen aan enkele reliëftempeltjes van *Baraboedoer* en de handkrul.

De *Tjandimau*-groep omvat de volgende elementen, waaromtrent echter niet is uit te maken, in hoeverre zij oorspronkelijk tot het omlijstingsornament of zelfs tot eenzelfde type van kop hebben behoord. Makara-elementen: rond oog, lubbenhalsband en oorslip. In vlak beeldhouwwerk een volle singha-kop op lijst, met neergaande armen, schouderslippen en naar binnen gerichte „gepantserde" klauwen; rechthoektandig, zes (?) snijtanden. Verdere singha-elementen: oorslip; wangkartel; cylindervormige oogzak-horen; veelvoudige ringslip om horenpunt; bloem met spiraalslippen als neusornament; bloem tussen afstaande knoppen, als versiering onder de bovenkaak; rond bewerkt, groot, massief, onsymmetrisch, rechtstandig griffioenoor op duidelijke steel. Verder misschien een „vrije" singha (buiten het omlijstingsornament) met ver uitgestoken tong en, ten slotte, als bandversiering in het algemeen, de gestyleerde leeuwenkopband (beter: palmettenband).

De *tempelstijl* zal een tempellichaamvormige omlijsting van de doorgang (en de nis?) vertoond hebben, ongeveer gelijk aan die van de latere Oost-Javaanse kunst, bekroond door een volle singhakop met opgeheven klauwhanden en zonder (?) schouders; plastisch opgezet; zich naar beneden toe verbredende lipband; kegeltandig; oneven aantal snijtanden; oog met spiraalbelijning; massieve, brede kam, met stompe spits en haarbelijning; spoelvormige, „afgeschilde" oogzakhoren, met knopvormige punt; boven horens en kam floralistisch dikkrul-ornament; groot, symmetrisch, bijna steelloos griffioenoor, met in een punt oplopende belijning in het midden van de benedenrand.

Buiten het omlijstingsornament zal deze stijl gekend hebben een pootloze rondoog-makara zonder halsband; met recht opgerolde slurf; geen wangornament; liprandkartel; dikkrulornament op de schedel. Tot de lijstversiering moet voorts behoord hebben een aan beide zijden opgaande, gerekte recalcitrante spiraal, met boven ineenhakende eindslippen.

De *kala-stijl* moet zich onderscheiden hebben door vier kalahoofden, gelijk in omvang en uitvoering, welke op even grote hoogte naar vier zijden tegen de buitenkant van het tempellichaam waren aangebracht. Deze koppen zullen gedragen hebben een voorhoofdband, waarboven een doodshoofd; een hoog opgaande haarwrong

met neervallende lokken; het kala-gebit: vier uit de mond tredende, door slagtanden geflankeerde snijtanden van de bovenkaak. Misschien waren deze koppen niet meer van zuiver kala-bloed, droegen zij bij hun komst op Java reeds hoekig opgezette, grotendeels vlak gelaten horens en waren zij voorzien van naakte schouders, neergaande armen en handen. Het oor zal in hoofdzaak menselijk geweest zijn.

De hier opgesomde bijzondere elementen behoeven niet oorspronkelijk aan het viervoudige hoofd van de tempel (als moekhalingga?) eigen te zijn geweest, kunnen bijvoorbeeld ook eerst op Java, als gevolg van de daar zich voltrokken hebbende stijlvermenging, van andere voorstellingen zijn overgenomen.

§ 2. *Javaanse vormgroepen*

a. *Diëng-kunst.* Na bovenstaande opsomming van de elementen, welke met groter of kleiner zekerheid toegeschreven kunnen worden aan elk der vijf door ons onderscheiden, in de loop der eeuwen op Java binnengekomen vormgroepen, hebben wij thans te overzien de wijze, waarop bedoelde elementen in de verschillende Javaanse stijlen tot daarvoor typerende combinatiën in hoofdzaak zijn samengevoegd.

De oud-Diëngkunst, d.w.z. die van de Midden-Javaanse maatschappij, welke onmiddellijk voorafging aan het Çailendra-rijk, zal een in hoofdzaak Pallawase doorgangs- en nisomlijsting gehad hebben [2]. Daaraan vreemde elementen toch, welke tevens niet min of meer duidelijk Çailendraas zijn, hebben wij niet aangetroffen. De volle omlijstingskop en de uitgestoken tong, hoewel overigens moeilijk thuis te brengen, zijn elementen, welke wel duidelijk niet tot deze vroegste Diëngkunst behoord kunnen hebben.

Het is door ons detailonderzoek al heel onwaarschijnlijk geworden, dat bedoelde kunst enige singha-kop in de omlijsting zal hebben gekend, afgezien van de miniatuurkop in ring, van de makara-gesp. De ons bekende werken in Diëng-stijl dragen wel bijna zonder uitzondering een dergelijke kop boven toegangen en nissen, maar deze vertoont geen enkel onderdeel, dat ook niet aan de Çailendra-omlijstingskoppen eigen is. En, wat meer is, in de Çailendra-kunst geven de elementen een toepassing te zien, zuiver op de grondslagen, waaruit de gehele singha-makara-omlijsting gegroeid is, terwijl daartegenover in de Diëng-kunst deze meer

---

[2]) De omlijstingsmakara van *Goenoeng Woekir* (afb. **231**), waarvan men in verband met de vindplaats zou kunnen vermoeden, dat hij voor-Çailendraas is, bewijst door zijn plaats in het omlijstingsornament evenals door de details van zijn opbouw, dat hij wel op zijn vroegst uit de Çailendra-tijd stamt.

oorspronkelijke samenhang in verschillende opzichten verloren is gegaan; op een manier, welke aannemelijk maakt, dat zulks gebeurd zal zijn door de aanpassing der oorspronkelijk boogvormige singha-makara-omlijsting, aan een rechthoekige doorgangs- of nisopening met verhoogde lijsten. Ook het feit, dat men zeer uiteenlopende aanpassingsmethoden gevolgd heeft, kan wel niet anders verklaard worden dan als een mengverschijnsel, waarbij de Çailendra-kop een gewichtige rol speelt. Als uitersten kunnen hier genoemd worden de snorrebaardkoppen van *Poentadewa* en de in een rechthoekige nisopening geknelde kop van *Sembadra*, welke laatste door de handkrul zijn samenhang met de band-door-bek-voorstelling bewijst.

In het kort: de toepassing van een singha-kop in de omlijsting is wel als bewijs te aanvaarden, dat enig bouwwerk tot de nieuw-Diëng-stijl behoort, na de aanvang der Çailendra-heerschappij is opgericht. En daarmede zijn dan alle hier beschouwde tjandi's gestempeld tot werken van op zijn vroegst de derde Midden-Javaanse periode. Als duidelijkste kenmerk van de nieuw-Diëng-stijl kan dan verder genoemd worden het, de omlijste rechthoekige opening direct omsluitende, singha-makara-ornament, met geheel verticaal verlopende band.

Zoals bleek, is de nieuw-Diëng-stijl toegepast zowel op als buiten de Diëng, vooral ook in de Gedong Sanga-groep, en bovendien over een tijdvak van vele eeuwen, gelijk bewezen wordt door de opname van elementen, achtereenvolgens van de Tjandimau-, de tempel- en de kala-stijl.

Wanneer wij dan de verticale makara-band als kenmerk aannemen van de Diëng-stijl, kunnen wij daartoe rekenen de tjandi's *Ardjoena, Semar, Poentadewa, Sembadra, Bima, Gatotkatja, Srikandi,* alle op de Diëng; *Pringapoes* in Noord- en *Ngawen* in Zuid-Kedoe, en de tjandi's *A, B, C* en *Ratna* van Gedong Sanga.

Rangschikken wij deze gebouwen naar het tijdperk, waarin zij vermoedelijk op zijn vroegst tot stand zullen zijn gekomen, dan komen wij tot het volgende:

derde tijdperk: *Bima, Semar, Gatotkatja,* misschien ook *Ardjoena* en *Poentadewa;*

vierde tijdperk: *Sembadra* (op grond van het bloemornament in de bek; ook de sterke verwording van de handslip maakt waarschijnlijk, dat deze tempel een product is van latere tijd), *Pringapoes, Ngawen, Gedong Sanga A* (gerekte recalcitrante spiraal), *Gedong Sanga C* en *Ratna* (leeuwenkopband); vermoedelijk ook *Ardjoena* [3]) en *Poentadewa* (wangkartel);

---

[3]) Met Semar, als daarbij behorend?

vijfde tijdperk (samenvallende met de Oost-Javaanse bloeitijd): *Srikandi* en *Gedong Sanga B*.

Het is wel zeker, dat de Diëng-school tot ver in de Oost-Javaanse bloeitijd levend gebleven is en werken stichtte zowel op de Diëng als in Gedong Sanga. En verder zijn er aanwijzingen, dat sommige der hier beschouwde tjandi's belangrijk jonger zijn dan de maximum leeftijd, die daaraan volgens bovenstaand lijstje toekomt.

Wij zagen het: een ophalen van ouderwetse vormen, vormen welke reeds buiten gebruik waren, is in deze kunst niet te verwachten. En bovendien: elke tijd drukt zijn vaste stempel ook op de geest der kunst. De school, welke gedurende de vijfde periode de traditiën van de Diëng-stijl droeg, zal steeds meer onder de invloed gekomen kunnen zijn van de machtig bloeiende Oost-Javaanse kunst. En dit schijnt inderdaad te spreken, niet alleen uit de overname van Oost-Javaanse vormen, gelijk dat bijvoorbeeld aan de koppen van *Gedong Sanga B* valt waar te nemen, maar evenzeer uit de veranderde geest, welke uit die koppen spreekt, ook waar deze naar hun vorm vrijwel zuiver Midden-Javaans gebleven zijn.

Er heeft een vermonsterlijking plaats gehad, welke als gevolg van Oost-Javaanse invloed te begrijpen is, en waardoor alleen al waarschijnlijk wordt gemaakt, dat deze koppen van een geheel andere tijd zullen zijn dan bijvoorbeeld die van tjandi *C* (afb. **121**). Op soortgelijke gronden nu lijkt het lang niet onwaarschijnlijk, dat ook tjandi *A* veel jonger is dan *C*, in het vijfde tijdperk valt [4]). En verder, dat tjandi *Bima*, met zijn sterk ontwikkelde slurfwangpunten (afb. **105a**), niet tot de oudste werken in nieuw-Diëng-stijl zal behoren.

Evenals dit tempeltje, zijn misschien ook de op de Diëng gestaan hebbende gebouwen met volle omlijstingskop van Tjandimau-type (afb. 200) op te vatten als vreemde stichtingen. In het laatste geval zal dit vreemde dan niet van buiten Java, maar uit het gebied van een andere Javaanse school afkomstig zijn.

Alle zekere en onzekere aanwijzingen gaan wel in één richting en maken het volgende ontwikkelingsbeeld van de Diëng-kunst aannemelijk. De Midden-Javaanse, geheel of hoofdzakelijk Zuid-Indisch georiënteerde maatschappij van de tweede periode, heeft het aanzijn gegeven aan een bouwschool, welke, blijkbaar van de vroegste tijden af, o.a. op de Diëng en later ook in Gedong Sanga, een brandpunt had, en hare traditiën onafgebroken heeft weten voort te zetten door al de eeuwen van het derde, vierde en vijfde tijdperk heen. Daarbij

---

[4]) Dat deze overweging evenzeer geldt voor *Srikandi*, waarvan poortkop en nisomlijsting ook overigens nauw schijnen aan te sluiten bij die van tjandi *A*, is een aanwijzing te meer voor de „jeugd" van deze laatste tempel.

zijn die overleveringen niet zuiver Pallawaas gebleven, moesten zij sterk de invloed ondergaan van de nieuw ingevoerde kunstvormen der volgende tijdperken, maar toch is blijkbaar nooit de draad verbroken en kan men bijvoorbeeld de typerende rechthoekige doorgangs- of nisopening steeds weer terug vinden, welke door een singha-makara-ornament nauw passend omsloten wordt, als herinnering aan de Çailendra-invloed.

Onder de op de Diëng overgebleven bouwwerken van deze school komt misschien wel een enkel voor, dat uit de derde Midden-Javaanse periode stamt. Het merendeel echter zal vermoedelijk van de vierde zijn, terwijl ook de vijfde ongetwijfeld vertegenwoordigd is.

De Gedong Sanga-groep schijnt jonger te zijn: de hier in beeld bereikbare bouwwerken althans behoren wel zeker tot geen vroegere dan de vierde periode, terwijl ook de vijfde heeft bijgedragen.

Pringapoes en *Ngawen* ten slotte zullen niet zonder meer tot de nieuw-Diëng-stijl gerekend kunnen worden. Zij sluiten zich daarbij wel meer aan dan bij de Çailendra-kunst, maar de Diëng-elementen treden, vooral bij *Pringapoes*, in het omlijstingsornament toch duidelijk op de achtergrond, tegenover een vormenmengsel uit Tjandimau- en tempelstijl.

Er zal met het oog hierop waarschijnlijk een Zuidelijke variatie van de Diëng-kunst onderscheiden moeten worden — ook stukken als de Diëng-kop van afbeelding 200 kunnen dit doen vermoeden — welke dan haar ontstaan te danken heeft aan de invloed der in het vierde tijdperk in Zuid Midden-Java nieuw binnengekomen vormen. Had deze afwijkende richting, die, ofschoon zij duidelijk bij de Diëng-stijl aansloot, toch ook sterk op bedoelde vreemde traditiën steunde, haar centrum in het Noorden van de vlakte van Kedoe?

b. *Çailendra-kunst.* Gaan wij thans over tot de Java–Çailendra-stijl. Deze zal zich, naar wij zagen, onderscheiden hebben van de ingevoerde Çailendra-kunst door vermenging met oud-(en later ook nieuw-?)Diëngse elementen, in hoofdzaak tot uiting komende in de toepassing van slanke, zeer hoge pilasters met gedrukte singha-makara-boog; of zelfs een soort makara-boog, met gesp (voetstukje, kop in ring!) inplaats van singha-kop. Ook de makara zal (afgezien van het mogelijk eveneens toegepaste band-in-bek-type) vermoedelijk Pallawase kenmerken overgenomen hebben, als bijvoorbeeld de wangkartel. Onzekerheid brengt op dit punt de vertegenwoordiging ook van Tjaloekyaanse of daarmee nauw verwante elementen in de singha-makara-boog, en de vermoedelijk bestaande, maar hier verder niet te controleren overeenkomst in enkele details tussen deze West-Indische en de Drawidische kunst. Bestond deze

overeenkomst grotendeels reeds ten tijde van de oudste Pallawa-kunst, of is zij in hoofdzaak gekomen eerst na de wisselwerkingen van de zevende en achtste eeuw?

Wij konden met enige zekerheid vaststellen, dat bijvoorbeeld de in de hoefijzerboog-spits inbijtende singha-kop een element is, dat pas in deze tijden van het Westen uit in de Drawidische kunst zal zijn gekomen. Maar verder staan wij door gebrek aan materiaal in het duister, en zo moet voorlopig met de mogelijkheid rekening gehouden worden, dat reeds de oudste Pallawa-kunst allerhand details gemeen had met de gelijktijdige kunst van het Westen, dat bijvoorbeeld de sikkelvormige wangkartel reeds toen aan de makara van beide richtingen voorkwam en dat deze — en dan natuurlijk ook andere elementen — dus langs twee wegen op Java gekomen kan zijn.

In hoofdzaak echter staat wel vast, in welke gevallen wij met uitsluitend niet-Drawidische elementen te doen hebben, en dit geldt dan in de eerste plaats voor alle als zodanig typerende onderdelen van de singha-makara-boog.

Opvallend bleek telkens weer het sterk gemengde karakter, naast een gebrek aan bezinking, van deze singha-makara-boog-vormen. Wij vonden vertegenwoordigd de hoefijzerboog met singha-kop en makara-slippen, tegenover de langs andere weg uitgegroeide „Hellenistische" singha-makara-boog met vlammenrand; bij de makara een pootloos type tegenover een slurf-op-poten, een zijdelings opgerolde slurf tegenover een recht opgerolde, de schedelspiraal tegenover een glad schedelornament; bij de singha-kop zeer uiteenlopende tandvormen, het slippengordijn als afhangende bovenkaakversiering naast een bloemen-en-snoeren-ornament, minstens twee sterk uiteenlopende vormen van neusornament, twee duidelijk verscheiden oortypen.

Het merendeel van deze verschillende elementen sluit aan, òf bij vormen welke ook de oudere of jongere Tjaloekyaanse kunst kent, òf bij vormen, die in het Noord-Oostelijke Indië worden aangetroffen; terwijl zij voorkomen zowel zuiver als in onderlinge vermenging. Zelfs schijnen er tempels te zijn, welke in hun geheel meer naar de ene of naar de andere kant overhellen (zonder werkelijk zuiver van type te zijn). Zo is aan *Kalasan* zeer sterk de hoefijzerboog met makara-slippen vertegenwoordigd, terwijl bijvoorbeeld aan *Mendoet* de singha-makara-boog met vlammenrand overheerst.

De boven gemaakte onderscheiding, tussen een Noordelijke en een Zuidelijke kunst, vindt naar het schijnt ook in de bouwwerken van het vierde tijdperk rechtvaardiging. Zeker is dit het geval met de voor ons bereikbare overblijfselen. De vorm der *Lara Djonggrang*-omlijsting sluit, naar telkens bleek, nauw aan bij de Java-Çailendra-

stijl, en in het bijzonder bij de hoefijzerboog-vorm van bijvoorbeeld *Kalasan*. Daarnaast echter spelen de nieuwe vormen van Tjandimau- en tempelstijl een belangrijke rol, al treden zij — in tegenstelling tot hetgeen wij aan *Pringapoes* zagen — tegenover het meer oorspronkelijk Javaanse element op de achtergrond: tempelingangen en -nissen zijn in hoofdzaak Çailendraas en blijkbaar slechts aan de poorten op het tempelterrein hebben de vormen van de volle kop zich overwegend kunnen doen gelden.

Wij mogen, met het oog op het bovenstaande, voor het restauratietijdperk misschien onderscheid maken tussen een Noordelijke (Pringapoes-stijl) en een Zuidelijke (Lara Djonggrang-stijl) gemengde Midden-Javaanse kunst met volle omlijstingskop.

Van het gemengde karakter dezer kunst van het vierde tijdvak geeft de ingangsomlijsting op afbeelding 162 een goede illustratie. De opgaande stijlen hebben in hoofdzaak hetzelfde karakter als de buitenomlijsting der *Kalasan*-poort. Zelfs de daartussen boven de ingang uitgebeelde godin ontbreekt niet. Inplaats dat nu echter de omlijstingsband in zijn bovendeel rechthoekig naar binnen omslaat, eindigt hij verticaal tegen een steunplaat, op welke laatste dan echter niet een volle, maar een zuiver onderkaakloze kop rust (zie hierbij ook afbeelding **164**). Deze kop heeft voorts, als aan *Kalasan*, een singha-lichaam tot „mondhoekvulling". Dit lichaam rust dus niet op de omlijstingsband, maar op de, hier in het geheel niet op haar plaats zijnde, steunplaat. En ten slotte, als het ware ter definitieve bevestiging van het tweeslachtige karakter van het gehele ornament, is dan de handkrul van haar functie als bandomvatter ontheven en heeft zij zonder meer een plaats gekregen aan de voorkant van de ligplaat.

Terwijl er meerdere duidelijke aanwijzingen bestaan, dat de Diëng-kunst ook gedurende de vijfde Midden-Javaanse periode is blijven voortleven, onder Oost-Javaanse invloed, laten de overblijfselen in het Zuiden ons hier meer in het duister.

Niet geheel, want een kop als die van afbeelding 202, al mag er omtrent de plaats van herkomst niets vast staan, is enerzijds duidelijk van de (Zuidelijke?) Midden-Javaanse volle-kop-stijl, terwijl aan de andere kant aanwijzingen bestaan, welke het wel zeker maken, dat wij hier met een stuk van de vijfde periode te maken hebben.

In de eerste plaats moet genoemd worden de onnatuurlijke plaatsing der slagtanden, die wij als typisch element van de Oost-Javaanse kala-stijl leerden kennen. Verder vestigt deze terracottakop sterk de indruk, dat hij tot een veel later ontwikkelingsstadium behoort dan de koppen van de Lara Djonggrang-kunst. Het krulornament boven de klauwen (dat aan de koppen van *Lara Djong-*

grang nog duidelijk zijn afkomst verraadt van de schouderslip, ook waar het is aangebracht boven de armloze opgeheven klauw), is hier een volkomen zelfstandig ornament geworden [5]. Het bladslip-ornament in het algemeen, ofschoon duidelijk bij het Midden-Javaanse aansluitend, ademt toch een volkomen andere geest, evenals ook de vermonsterde kop als geheel het doet. In het kort, deze kop van onzekere afkomst mag wel veilig als bewijs beschouwd worden van een voortbestaan gedurende de Oost-Javaanse bloeitijd, ook van de Midden-Javaanse volle-kop-vormen.

Eenzelfde bewijskracht heeft de poortbekronende kop van Pasar Gede op afbeelding **185a**, die, ofschoon stammende uit de allerlaatste tijd van het Hindoeïstische Midden-Java, de zekere tekenen draagt van een rechtstreekse afkomst, langs lange weg (vergroeiing en vermenging), uit de kunst der restauratieperiode. In zijn algemene bouw is hij nauw verwant aan een kop als van afbeelding **197** (vergelijk b.v. de groepering in twee „vleugels", van het slippenornament aan weerszijden).

Er zijn verschillende overwegingen welke, in aansluiting op de boven genoemde tastbare bewijzen van het tegendeel, ons er van terughouden aan te nemen, dat er gedurende de vijfde Midden-Javaanse periode praktisch geen Hindoeïstisch leven meer geweest zal zijn in het Midden.

Het ligt toch voor de hand, dat de kostbare steenbouw als regel min of meer afhankelijk geweest zal zijn van „officiële" steun, dat m.a.w. de gewijde meer eigenlijke volksbouwkunst nooit anders dan in hoofdzaak hout zal hebben aangewend. De zeer grote macht der Midden-Javaanse heersers van het derde en vierde tijdperk vindt zich zo ongetwijfeld weerspiegeld in de overweldigende massa van stenen tempels, die, met de verdwijning van de vorstelijke zetel en directe belangstelling uit dit deel van het eiland, een buitengewoon groot teveel moet hebben opgeleverd. Terwijl dus de steenbouw, alleen al door de inzinking tot provinciale verhoudingen, een veel bescheidener plaats zou zijn gaan innemen, kan de daarbij komende overvloed van gebouwen en materiaal nieuwbouw in steen wel voor lange tijd praktisch hebben doen ophouden, kan men zich bijvoorbeeld verder hebben beperkt tot de nodige herstellingen met oud materiaal.

Hiermede wordt dan meteen ook begrijpelijk het tot op deze dag min of meer volledig bewaard gebleven zijn van zovele oude

---

[5]) Een vergelijking met afbeelding 187 (ornament boven de linker klauw) kan ons nog juist doen zien, dat het hier twee vormen geldt, welke op geheel dezelfde grondslag staan, maar waarvan de ene, door een vermoedelijk lang voortgezette herhaling naast beïnvloeding door vreemde elementen, naar het uiterlijk sterk is gaan afwijken.

Midden-Javaanse tempels. In Oost-Java, waar gedurende zes eeuwen het ene machtige heersersgeslacht het andere afloste, kwam telkens weer de behoefte op, om aan de vorstelijke macht luister bij te zetten door de stichting van nieuwe, de vernieuwing van oude tempels; moet het nieuwe het oude, met de vorstelijke macht als drijfveer, op allerlei wijze stelselmatig verdrongen hebben (zie b.v. KROM, *Inleiding*, II, blz. 160 e.v.). Zodat bij de val van Madjapahit in hoofdzaak slechts de werken der laatste eeuwen nog overeind gestaan zullen hebben, de oudere „verwerkt" geweest zullen zijn.

In Midden-Java daartegenover zal men, tot de Mohammedaanse tijd, de eenmaal bestaande tempels voor een groter of kleiner deel zo lang mogelijk onderhouden hebben; op verval tot onbruikbaarheid zal als regel geen vervanging, geen verwerking, maar verlating gevolgd zijn.

In de houtbouw daartegenover ontwikkelde de bouwkunst zich vermoedelijk regelmatig verder, en zij kan zo, onder Oost-Javaanse invloed, gekomen zijn tot vormen als die, waarvan afbeelding 202 een uiteraard zeldzaam voorbeeld in steen te zien geeft.

Als resultaat van ons onderzoek kan dus met zekerheid worden aangenomen, dat ook een Zuidelijk Midden-Javaanse cultuurkring tot in de Mohammedaanse tijd is blijven voortleven. Deze kan zelfs, naar ons gebleken is, in de laatste tijd van haar bestaan nog een vermenging hebben ondergaan met een nieuw binnengekomen element: de Soekoeh-kunst.

Tot slot kunnen wij aandacht geven aan het feit, dat in enkele delen van Midden-Java (ook Oost-Java en Bantam?) de hedendaagse inheemse bouwkunst nog levende overblijfselen bevat uit de Hindoeïstische tijd, welke wel van groot belang zijn voor het kunsthistorisch onderzoek. Bedoeld wordt hier het houtsnijwerk, dat men in sommige streken tot diep in de desa vinden kan, onder andere aan de stijlen en balken van het middenstuk (midangan) der djoglo-huizen. Ongetwijfeld is deze hedendaagse sierkunst vaak door een ononderbroken voortzetting uit de Hindoeïstische tijd tot ons gekomen en zal haar verwantschap met de plaatselijke of andere oude kunst op velerlei wijze belangrijk uitsluitsel kunnen geven.

c. *Oudste Oost-Javaanse kunst.* De oudste bouwkunst van Oost-Java is wel in geen enkel werk gespaard gebleven, maar toch kunnen wij ons daarvan een beeld vormen, geholpen door wat de jongere kunst, naast die van Midden-Java en Tjampa, ons leert. Het merkwaardige van deze reconstructie is, dat zij volkomen steunt op de „wet" der overheersing van voorschrift en voorvorm, ook bij stijlvermenging. Wanneer men de laat-Midden-Javaanse, de jong-Oost-Javaanse en de Tjamse kunst als onsplitsbare eenheden opvat

en met elkaar vergelijkt, zullen de elkaar vreemde elementen daarin de ware aard der nauwe verwantschap tussen deze kunstrichtingen verduisteren, zonder meer zelfs onvindbaar maken. Een splitsing naar de elementen daartegenover brengt op vele punten een verrassende helderheid en laat in grote trekken een wederopbouw toe (het zeer onvolledige studiemateriaal ten spijt) van de gecompliceerde wisselwerkingen tussen Midden- en Oost-Javaanse kunst.

Het zo opvallende „tempellichaam" in de omlijsting van Oost-Java, met de daarop rustende volle monsterkop, blijkt in de Midden-Javaanse kunst van het vierde tijdperk, evenals in de oud-Tjamse, door verschillende elementen vertegenwoordigd te zijn: de omlijstingsbekroning van geleidelijk verder uitspringende lijsten (?), de daarop liggende volle singha-kop, de opgeheven handklauw, de massieve kam, het dikkrulornament boven horens en kam (?), het liprandornament, de veelvoudig belijnde neusband, het ronde makara-oog (?), het zijn alle elementen van het Oost-Javaanse ornament, welke in de Midden-Javaanse kunst van genoemde periode plotseling verspreid opduiken.

Een vergelijking van de Oost-Javaanse met de kunst van Tjampa brengt een soortgelijke overeenkomst aan het licht: het tempellichaam in de omlijsting; een volle omlijstings-singha-kop met massieve haarbelijnde kam; knopvormige horenpunt; dikkrulornament boven horens en kam; verticale lipband met meervoudige belijning, onder tegen de neus aan beginnende en geleidelijk naar buiten wegbuigende lipgrenslijnen; met spiraal belijnd oog; een rondoog-makara met recht opgerolde slurf, zonder halsband; liprandornament.

Bovendien zijn er nog enkele banden speciaal tussen Midden-Java en Tjampa: massieve, brede, stomppuntige kam; gedeeltelijk „afgeschilde" horens; de oorvoetbelijning.

Al deze elementen komen in de drie hier besproken kunstrichtingen verspreid voor, vermengd met daaraan geheel vreemde; in Midden-Java: Çailendra-, Diëng- en Tjandimau-vormen; in Oost-Java: enkele Midden-Javaanse, maar in hoofdzaak toch kala-stijlvormen; in Tjampa: hoofdzakelijk elementen van de singha-makaraboog-omlijsting (zie blz. 189).

De blijkbaar hernieuwde samenhang tussen de Midden-Javaanse maatschappij der vierde periode en het Oost-Java van die tijd, geeft aan deze feiten nog meer reliëf: het lijkt wel zeker, dat in bedoelde periode ook in Oost-Java reeds de tempelstijl toepassing vond en dat zijn vormen van daar uit verder het midden van het eiland hebben bereikt.

Voor dit laatste pleit evenzeer het feit, dat in de latere Oost-Javaanse kunst de elementen van de tempelstijl zeer op de voorgrond treden, terwijl zij in Midden-Java een ondergeschikte rol

spelen. Oost-Java moet dus wel in de tweede periode een bouwkunst te zien hebben gegeven, waarin de tempelstijl overheerste.

Maar ook in de eerste periode heeft daar, blijkens de inscriptie van Dinaja, een Hindoeïstische maatschappij bestaan, en wel een vermoedelijk Zuid-Indische, van gelijke afkomst als de Midden-Javaanse der tweede (Midden-Javaanse) periode. Bedoeld rijk heeft, naar men aanneemt, een geheel zelfstandig, van het Çailendra-rijk gescheiden bestaan gevoerd; waaruit dan volgt, dat de bouwkunst daar van de nieuw-Diëng-stijl afwijkende, aan de oud-Diëng-stijl echter nauw verwante vormen gehad zal hebben.

Het vermoeden werd reeds uitgesproken, dat deze hoofdzakelijk wel in de Malang-Bangil-streek gevestigde, wat haar kunst betreft Midden-Javaans georiënteerde samenleving, haar aard min of meer zuiver bewaard zal hebben tot in de vierde Oost-Javaanse periode. De inscriptie van Dinaja toch is als het ware het eerste van een reeks van tot ons gekomen tekenen, alle uit dezelfde streek, welke zonder uitzondering onmiskenbaar naar een verwantschap met Midden-Java wijzen, en waarvan als laatste genoemd kunnen worden de losse koppen van *Kidal*, waarschijnlijk daterende uit het begin der Singhasari-periode.

In elk geval heeft de vermoedelijk Pallawaas gerichte kunst van het eerste Oost-Javaanse tijdperk geen merkbare sporen achtergelaten; niet in de vormen, welke vanuit het Oosten in de kunst van het Midden-Java der restauratieperiode overgingen, en evenmin in de latere Oost-Javaanse kunst. Heeft dus bij de aanvang van het tweede Oost-Javaanse tijdperk aldaar een bouwschool bestaan met oud-Zuid-Indische traditiën, dan zal deze toch van slechts ondergeschikt belang geweest zijn.

De bouwkunst van het tweede tijdperk, dat er een was van nauwe aanraking met het midden van het eiland, zette dus wel in met de tempelstijl (vooral gelocaliseerd in de Kediri-Soerabaja-vlakte?) en, misschien, met een ten Oosten van de lijn Kawi-Ardjoena-Penanggoengan min of meer zelfstandig gehouden Pallawa-kunst.

Wanneer nu in deze laatste streek, als oudste Oost-Javaanse bouwresten, blijkbaar zuivere *nieuw*-Diëng-vormen voorkomen, lijkt het aannemelijk, dat wij hierin het gevolg zien ener hernieuwde Midden-Javaanse belangstelling, in het bijzonder voor dit land met verwante cultuur.

Het in de latere kunst sterk op de achtergrond treden van de Midden-Javaanse elementen tegenover die van de tempelstijl, dwingt ons wel aan te nemen, dat deze laatste in Oost-Java *naast* de eerste van de aanvang af een krachtige positie zal hebben ingenomen. Waar desniettegenstaande plaatselijk de Midden-Javaanse elementen sterk blijken te overheersen, in een tijd, toen de tempelstijl reeds

zijn intrede moet hebben gedaan, kan dit wel niet anders verklaard worden dan als een locaal verschijnsel, ongeveer gelijk aan dat van de Diëng-kunst in de derde en vierde Midden-Javaanse periode.

Er is dus grond voor het vermoeden, dat destijds in Oost-Java bestaan hebben, als voornaamste een bouwschool, die in hoofdzaak de traditiën van de tempelstijl volgde; en daarnaast — territoriaal er van gescheiden — een minder belangrijke, maar oudere school, welke, door hernieuwd contact met de stamverwante kunst van het Midden, tot nieuw leven was gekomen.

Ons onderzoek van het laat-Oost-Javaanse omlijstingsornament echter heeft aan het licht gebracht, dat daarin een element het meest op de voorgrond treedt, geheel vreemd aan de tot dusver genoemde. Waar al in de „kop van Sindok", van het jaar 935 A.D., bedoeld kala-element duidelijk vertegenwoordigd blijkt, moet dit tegen het einde der tweede Oost-Javaanse periode op het eiland gekomen zijn en wel, gelijk ons reeds aannemelijk werd, omstreeks het einde der negende eeuw. Deze kunstvernieuwing zou dan samengevallen zijn met de neergang van Midden-Java.

d. *De kunst van het Oost-Javaanse bloeitijdperk.* In Oost-Java moet dus ongeveer met de aanvang van het derde tijdvak de wisselwerking begonnen zijn tussen enerzijds de kala-stijl, anderzijds de tempelstijl en de „Midden-Javaanse" vormgroep; welke ten slotte is uitgelopen op de vormen der gewijde bouwkunst van Singhasari en Madjapahit, gelijk zij ons in talrijke overblijfselen bekend zijn.

Zoals wij vroeger al zagen, valt er, niettegenstaande het bijna volkomen ontbreken van restanten uit de vóór-Singhasarische tijd, uit die latere werken toch wel het een en ander op te maken aangaande de lijnen, waarlangs bedoelde wisselwerking ten slotte tot de ons voor ogen staande, betrekkelijk grote eenheid gevoerd zal hebben.

In de eerste plaats valt bij een ontleding van het latere omlijstingsornament wel op, dat mengvormen tussen kala- en tempelstijl, waaraan elke Midden-Javaanse invloed vreemd is, zeer op de voorgrond treden (zie blz. 189). De omlijsting als geheel is steeds van het tempellichaamtype, met een volle kop als bekroning. In een enkel geval (*Badjangratoe*) wijst een uitvoering in vrij laag reliëf misschien op Midden-Javaanse invloed. De kop zelf is in zijn algemene opzet zonder uitzondering een echte kala-kop. Het gebit is steeds een kala-gebit; zuiver, of, waar het vier slagtanden rijk is, vermengd met een in elk geval geheel on-Midden-Javaanse vorm. Slechts de in buitenwaartse richting geplaatste bovenslagtanden van sommige koppen der Singhasari-kunst wijzen misschien weer naar het Midden. De bovenlip is bijna altijd een mengvorm van de menselijke

met die van de tempelstijl en — wat in het hier besproken verband wel zeer belangrijk is — de voor Midden-Java zo buitengewoon typerende tandvleeslip ontbreekt volkomen. De horens zijn, vooral wat hun versiering betreft, in alle opzichten on-Midden-Javaans. Het oogzaktype, zoals dit duidelijk voorkomt aan de losse Kidal-koppen, zal aan dat van de Lara Djonggrang-kunst slechts verwant behoeven te zijn door beider band met de tempelstijl. De verschillende mengvormen tussen kala-hoofdtooi en de kam van de tempelstijl, met het dikkrulornament daarboven, verraden niet de minste Midden-Javaanse invloed. Midden-Javaans daartegenover is mogelijk de bloem op steel (als idee, niet naar de vorm), vooral een kenmerk van de werken der Singhasari-periode; ook het hoge tussenornament, met zijn soms duidelijke stapelbouw, zoals het alweer in het bijzonder typerend is voor de koppen van laatstgenoemde periode. Het oor zal doorgaans een mengvorm zijn tussen het niet Midden-Javaanse waaiervormige en het menselijke oor. Invloed van Midden-Java spreekt hier slechts — maar dan duidelijk — aan enkele Kidal-koppen.

Men ziet het: de kunst van het rijk van Singhasari is in verhouding tot de overige opvallend rijk aan Midden-Javaanse elementen, al blijven deze ook hier een zeer bescheiden plaats innemen tegenover die van kala- en tempelstijl.

Het oor geeft verder belangrijke aanwijzingen, welke hierop neerkomen, dat in de omgeving van Malang tot aan de opkomst van Singhasari mogelijk een volle kala-kop met vrij zuiver Midden-Javaans oor in zwang was, welke bij de aanvang der vijfde periode tot vermenging zal zijn gekomen met een ander type van omlijstingskop, waarin hoofdzakelijk slechts kala- en tempelstijl vertegenwoordigd waren; maar die toch ook een Midden-Javaans element rijk was, en wel de wangdoorn, vermoedelijk rudiment van een in Oost-Java ontstane variatie van het Midden-Javaanse oor. En dat dit rudiment reeds „volgroeid" was in het vroegste deel der Singhasari-periode (Ganeça van Bara), kan dan verder, gelijk wij zagen, verklaard worden als teken, dat, reeds tamelijk lang vóór de veronderstelde vormvermenging tegen de aanvang van genoemde periode, een andere vermenging plaats gehad zal hebben, tussen een kala-kop met Midden-Javaans oor en een zodanige met gemengd menselijk en waaieroor.

Mogen wij uit het voorafgaande een conclusie trekken, dan is dat — wij zagen het — wel deze: de kunstrichtingen, welke vermoedelijk omstreeks het einde der tweede Oost-Javaanse periode min of meer zelfstandig naast elkaar bestonden en in hoofdzaak aansloten achtereenvolgens bij Midden-Javaanse vormen en bij de tempelstijl, werden bij de aanvang van het derde tijdperk, elk op

eigen terrein, samengebracht met een geheel nieuwe en sterk op de voorgrond tredende, de kala-stijl. Waardoor verder de Oost-Javaanse kunst gekenmerkt geweest zal zijn door twee variatiën van genoemde kala-stijl: één (in de Kediri-Soerabaja-vlakte?) vermengd voornamelijk met elementen van de tempelstijl; en een andere (in de Malang-Bangil-Penanggoengan-streek?) met in hoofdzaak Midden-Javaanse vormen.

Het feit, dat deze kringen, van de aanvang af tot het einde van Airlangga's regering, politiek doorgaans één geheel vormden, maakt echter een wisselwerking (als bijvoorbeeld tussen Çailendra- en Diëng-kunst) waarschijnlijk. Gezien de mengverhoudingen in de latere Oost-Javaanse kunst, zal deze onderlinge beïnvloeding vooral zijn neergekomen op een doordringen van tempelstijlelementen in het Oostelijk gebied.

Met de splitsing van Airlangga's rijk is dit proces dan wel tot stilstand gekomen, tot, na verloop van tijd, de Oostelijke kring misschien gedeeltelijk (in haar Noordelijk gebied?) is opgegaan in de Westelijke (ontstaan van de wangdoorn); terwijl dan ten slotte, nog voor de aanvang van het vijfde tijdperk — namelijk toen het gebied rond Malang onder de heerschappij van Kadiri kwam — een algehele stijlvermenging zal hebben ingezet.

Tot een bezonken stijleenheid is het echter eerst later, in de Madjapahitse tijd, gekomen: vooral de kunst van Singhasari wordt nog gekenmerkt door het sterk uiteenlopen der mengvormen. Tevens schijnt hier het mengdeel „Midden-Java" een (in vergelijking met later) meer belangrijke rol gespeeld te hebben. Wat verklaarbaar lijkt: de feitelijke tegenstelling Kadiri-Singhasari immers heeft zich wel eerst in de periode van Madjapahit opgelost.

Op grond van het bovenstaande kunnen wij als waarschijnlijk aannemen, dat Oost-Javaanse bouwwerken met uitsluitend Midden-Javaanse elementen, toe te schrijven zijn aan de tweede Oost-Javaanse periode: *Sanggariti, Badoet, Goenoenggangsir* (?). De bijmenging van enig kala-stijl-element zal het werk stempelen tot een van op zijn vroegst de derde periode (Soembernanas), terwijl het voorkomen van de wangdoorn de maximaal mogelijke ouderdom wel nog meer verkort (de kop van Kali Sendjaja in Midden-Java).

e. *Samenvatting.* Als schets van de ontwikkelingsgang der Hindoe-Javaanse kunst, welke schets echter in het algemeen slechts mag worden beschouwd als voorlopige gedachtenbepaling ten behoeve van verder onderzoek, moge dienen de volgende samenvatting der zekere en onzekere, vroeger reeds verkregen of door ons onderzoek verder aan het licht gekomen aanwijzingen.

Na op hoofdzakelijk Zuid-Indische grondslag enkelvoudig te zijn

begonnen (oud-Diëng-stijl), zal de Hindoe-Javaanse gewijde bouwkunst zich bij de aanvang van het derde Midden-Javaanse tijdperk, door instroming van het Çailendra-element, in twee groepen hebben gesplitst, een Noordelijke (nieuw-Diëng-stijl) en een Zuidelijke (Java-Çailendra-stijl); welke groepen onderling in wisselwerking zullen zijn getreden, zonder elk voor zich de eigen grondslagen los te laten.

In Oost-Java bestond gedurende deze periode een vermoedelijk van het Middenrijk geheel geïsoleerde, bij de *oude* Diëng-traditie aansluitende Hindoeïstische cultuur, gelocaliseerd in de streek Malang-Bangil.

Voor of bij de aanvang van het Midden-Javaanse z.g. restauratietijdperk (tweede Oost-Javaanse periode), zal in Oost-Java een geheel nieuwe traditie (tempelstijl) vaste voet gekregen hebben — los staande van de reeds aanwezige oudere —, misschien in de Kadiri-Soerabaja-vlakte.

Bij de inzet van de restauratieperiode is dan de invloed van deze nieuwe Oost-Javaanse cultuur tot Midden-Java doorgedrongen (verschijning van elementen van haar zeer afwijkende bouwkunst in de Midden-Javaanse, en wel speciaal die van de Zuidelijke sfeer: Vorstenlanden, vlakte van Kedoe). Ongeveer tezelfder tijd zal de Noordelijke kring (Diëng-cultuur) in hernieuwd contact zijn getreden met de haar verwante in Oost-Java, en daar de, aanvankelijk nog zuivere, vormen van de nieuw-Diëng-stijl hebben gebracht.

In het op de beschreven wijze tweevoudig verbonden gebied van Midden- en Oost-Java zal na verloop van tijd (te beginnen met Balitoeng?), bij een nauwe politieke aaneensluiting van het *hele* gebied, een nieuw cultuurelement zijn intrede hebben gedaan (Tjandimau-stijl), speciaal in meergenoemde Zuid-Midden-Javaanse sfeer.

De culturele invloed van dit zo tot nieuw leven gekomen centrum der vroegere Çailendra-macht had zich blijkbaar nog weinig buiten de eigen grenzen doen gelden — met name niet in Oost-Java — toen de grote omslag kwam, waardoor het Midden politiek in het duister verzonk, terwijl daartegenover Oost-Java onder Sindok tot groter bloei kwam.

Deze opbloei viel blijkbaar samen met de verschijning op dit Oostelijk toneel van een weer geheel nieuwe, aan Java tot dusver vreemde culturele macht (draagster van de kala-stijl).

Gedurende het met de neergang begonnen laatste Midden-Javaanse tijdperk bleef in dat deel van het eiland de Hindoe-cultuur voortleven, op meer bescheiden schaal, maar op de oude grondslagen (tegenstelling Noord-Zuid); al onderging zij daarbij ook de invloed van het machtige Oosten. In de kunst bewaarde zij zo tot

het laatst de eigen, zij het met nieuwe elementen verrijkte, vormen.

Ook in Oost-Java zal de verdere ontwikkeling der kunst geheel op de eigen, eveneens dubbele grondslag, zijn voortgegaan. Hierbij zal het nieuwe (kala-)element wel als verbindende factor gewerkt hebben, maar de tegenstelling Kadiri-Malang-streek bleef toch tot in het laatste tijdvak levend.

Misschien heeft de algehele eenwording der Oost-Javaanse kunst, welke door de aanvankelijke politieke eenheid al enigszins was voorbereid, zich na de tijd van Airlangga in twee phasen voltrokken.

Eerst kan een deel (Noordelijk?) van het Malangse cultuurgebied verenigd zijn met Kadiri, waardoor dan in de bouwkunst mengvormen ontstonden tussen de „Kadirische" en de „Malangse" stijl, o.a. vermoedelijk de wangdoorn. Vervolgens zal, kort voor het begin van het rijk Singhasari, een algehele vermenging hebben ingezet; waarbij de nog nieuwe Kadirische stijleenheid, met haar reeds verwerkte „Malangse" elementen, opnieuw samenvloeide met deze oudere „Malangse" stijl.

Pas in de tijd van Madjapahit zal uit dit alles weer een meer bezonken vormgeving zijn ontstaan.

Overziet men bovenstaand ontwikkelingsbeeld van de Hindoe-Javaanse gewijde bouwkunst, dan valt daarin wel heel sterk op de veelvoudige verstoring van de groeilijnen dezer kunst.

Het mengproces van de Çailendra-tijd was pas een eeuw oud, toen de „restauratie" haar belangrijke vernieuwing bracht. In de daarop volgende driekwart eeuw zal verder een tweevoudige evenwichtsverstoring hebben plaats gevonden, waarvan de tweede voor Midden-Java in zekere zin tevens het einde was.

Ook de Oost-Javaanse kunst kan in haar ontwikkeling nauwelijks tot bezinking gekomen zijn. De langste periode van betrekkelijke rust kende zij wel gedurende het derde en vierde tijdperk, tezamen drie eeuwen overspannend. Maar ook in deze tijd zal, wij zagen het, door herhaalde wisselwerking tussen naar hun cultuur uiteenlopende kringen, geen vormvastheid kunnen zijn ontstaan.

En zo mogen wij — behalve misschien in het Oost-Java van de latere Madjapahit-tijd — gedurende de lange Hindoe-Javaanse geschiedenis wel nergens een werkelijk bezonken vormgeving verwachten.

TWEEDE AFDELING

SLOTBESCHOUWINGEN

§ 1. *Gebondenheid der Hindoeïstische gewijde bouwkunst*

Terwijl wij in het eerste hoofdstuk op theoretische gronden tot de conclusie moesten komen, dat de oude Hindoeïstische gewijde

bouwkunst een sterk gebondene geweest is, kwam de waarheid van deze stelling in de loop van ons gedetailleerd vormonderzoek door de aan het licht gekomen feiten wel steeds meer vast te staan. Overal opnieuw, ook in de oudste kunst, zagen wij hetzelfde verschijnsel sterk op de voorgrond treden: buitengewoon taaie vasthoudendheid aan de overgeleverde vormen, bij stijlvermenging zich uitende in het bijeenvoegen van elkaar tot dusver vreemde, als ondeelbaar opgevatte vormonderdelen, welke op zichzelf zo weinig mogelijk werden veranderd; het ontstaan daardoor van de meest zonderlinge combinatiën, die, gewoonlijk opgevat als producten ener wonderlijke, slechts aan de Oosterling eigen fantasie, in werkelijkheid dus het resultaat zijn van opvattingen en overwegingen, welke als zodanig met fantasie of kunst niets uit te staan hebben, en voor de „Westerling" even goed als voor de „Oosterling" te begrijpen zijn.

Al zullen er in bijzonderheden ongetwijfeld vele onvolledigheden of ook onjuistheden zijn begaan bij onze reconstructie van de ontstaansgeschiedenis van het omlijstingsornament, de zelfstandige singha-kop, de makara, de juistheid der hoofdlijnen staat toch wel vast; evenals ook het feit, dat een overvloed van op zichzelf onbegrijpelijke bijzonderheden in de Hindoeïstische bouwkunst langs wegen als de door ons getraceerde een verklaring zullen kunnen vinden.

Zo is het bijvoorbeeld wel niet te betwijfelen, dat de guirlande van de Hellenistische erotenfries, de griffoenkop-spuier van de Hellenistische sima, de olifant en de oud-Indische architraafeind-versierende makara, in de jongere Voor-Indische bouwkunst zijn samengekomen tot een omlijstingsornament als dat van afbeelding **60**. Een geheel, waarin, niettegenstaande het tiental scheidende eeuwen, niettegenstaande ook de door vele vermengingen volkomen veranderde rol, welke zij te spelen hebben gekregen, elk der oorspronkelijke elementen nog ten duidelijkste te herkennen is.

Onmiskenbaar spreekt hier de taaie vasthoudendheid aan de overgeleverde vorm, de betrekkelijk onbeduidende rol, welke de tijd op zichzelf speelt als vormveranderaar, en de daartegenover zeer belangrijke beeld-wijzigende invloed van vormvermenging.

Om nog een ander voorbeeld te noemen: de geleidelijke vergroeiing, welke op rekening van de tijd alléén komt, blijkt op Java zó gering geweest te zijn, dat, na een tijdsverloop van drie eeuwen, in het Oost-Javaanse omlijstingsornament van het laatste tijdvak nog met zekerheid de toch in zo geheel vreemde omgeving toegepaste elementen terug te vinden zijn, welke de Midden-Javaanse erfenis vertegenwoordigen. En wat meer is, ook vele bestanddelen, welke genoemde kunst gemeen heeft met de oer-Tjamse, waarvan

zij door een afstand in tijd van minstens wel zes eeuwen en wie weet hoeveel stijlvermengingen gescheiden is, konden al evenzeer met zekerheid aan beide zijden worden teruggevonden.

Wij moeten hierbij niet uit het oog verliezen, dat bij een elementenvermenging niet steeds vorm bij vorm wordt aangepast, maar evenzeer mogelijk is toepassing van de ene vorm in de geest van de andere. Duidelijk komt dit bijvoorbeeld uit in het neusornament van de Lara Djonggrang-kunst, waar de naar zijn vorm nog makkelijk te herkennen „Tjamse" singha-kam gedacht en opgemaakt is als de bloemknop van het neusornament uit de Çailendra-stijl (afb. **164**). Men ziet het ook hier: zelfstandige vinding van de ontwerper is in dit sierstuk slechts de door hem gegeven oplossing van het vraagstuk, hoe een zo zuiver mogelijk in stijl blijvende onderlinge aanpassing te verkrijgen is van verschillende elementen met gelijke functie; een zo weinig mogelijk schennende ineenschuiving van twee uiteenlopende traditiën.

Wij mogen deze beschouwing dan besluiten met de vaststelling, dat de Hindoeïstische bouwkunst steeds op geheel dezelfde grondslagen heeft gestaan als de Egyptische: alleenheerschappij van de traditie in woord en beeld. Het grote verschil, dat haar uiterlijk leven te zien geeft: een grote starheid hier tegenover een de grenzen der mogelijkheid bereikende veranderlijkheid daar, ligt slechts aan de oppervlakte, is veroorzaakt door de zeer uiteenlopende omstandigheden, waaronder deze zusters zich ontwikkeld hebben.

De Egyptische werd tientallen van eeuwen lang gedragen door een maatschappij, welke in hoofdzaak homogeen kon blijven, de Voor-Indische daartegenover is op den duur toegepast door talloze naar ras en cultuur uiteenlopende samenlevingen, heeft vele vreemde bestanddelen moeten opnemen, is bovendien in haar daardoor ontstane variatiën weer samengeschoven op velerlei wijze.

Hetzelfde beginsel, dat onder de geschetste omstandigheden aan de Egyptische kunst een uiterlijk van onveranderlijkheid gaf, veroorzaakte in Indië een schijnbaar dolle bewegelijkheid. Men zou het aan beide kunstrichtingen ten grondslag liggende beginsel de vaste, onveranderlijke spiegel kunnen noemen, waarin haar verschijningsvormen als het ware de weerkaatsingen zijn van het leven en de lotgevallen der haar dragende samenlevingen.

De praktische les, welke zich bij dit beeld laat aansluiten, is wel deze, dat uit de uiteenlopende vormen der Hindoeïstische kunst de geschiedenis van de lotgevallen der Hindoeïstische samenlevingen tot op grote hoogte met zekerheid moet zijn af te lezen en, omgekeerd, dat aan de hand van bedoelde geschiedenis zich hier met zuiverheid het ontwikkelingsbeeld der kunst laat reconstrueren.

Tot slot worde aan een enkel voorbeeld geïllustreerd de in deze studie zo ruimschoots gebleken grote betekenis, welke de erkenning van de gebondenheid der Hindoeïstische kunst heeft voor het kunsthistorisch onderzoek.

Vergelijken wij daartoe de tot dusver meest gangbare opvattingen omtrent de samenhang tussen Midden- en Oost-Java (blz. 29 e.v.) met het door ons op dit punt verkregen beeld.

Neemt men aan — gelijk gebruikelijk — dat de Hindoe-Javaanse beeldhouwer in belangrijke mate vrij was en door een welhaast ongebreidelde fantasie gedreven, dan ligt het voor de hand, zijn kunstenaarsluim en verjavaansing te aanvaarden als enige oorzaken van de veranderingen, welke het restauratietijdperk te zien geeft ten opzichte van het daaraan voorafgaande. De aanknopingspunten, die bedoelde veranderingen blijken te geven met de latere Oost-Javaanse kunst, kunnen dan verder gemakkelijk suggereren, dat wij hier begin- en eindpunt voor ons hebben van een eeuwenlange, in hoofdzaak ongestoorde ontwikkeling.

Lijnrecht daartegenover echter moet thans onze conclusie staan: de door ons meer gedetailleerd naar voren gehaalde nieuwigheden van het restauratietijdperk, hoe zeer zij in vergelijking met het oude op de achtergrond blijven, kunnen in een gebonden kunst onmogelijk worden verklaard uit een innerlijke vergroeiing. Deze plotseling verschenen vreemde elementen kunnen niet anders dan ontleend zijn aan een vreemde vormengroep.

En wanneer de latere Oost-Javaanse kunst die in het Midden geforceerd ingeschoven vormen in een meer oorspronkelijk verband te zien geeft, sterk vermengd bovendien met aan de Midden-Javaanse kunst volkomen vreemde, dan kan het weer niet anders: de vormengroep, waaruit het Midden-Java van de restauratietijd verspreide elementen geput heeft, moet al in diezelfde tijd in het Oosten hebben bestaan, waar zij voorts, na of met de neergang van de Midden-Javaanse cultuur, onder weer geheel andere uitheemse invloed moet zijn gekomen.

Erkenning van de ware aard der kunst bracht ons zo tot de erkenning, dat de cultuur van de Oost-Javaanse bloeitijd geen late vrucht is van de Midden-Javaanse (Çailendraas dan wel Diëngs), maar een van de aanvang af geheel zelfstandige en andersoortige. Geen ontstaan uit elkaar, doch slechts een meer bescheiden beïnvloeding over en weer, van twee zeer uiteenlopende cultuurcomplexen!

§ 2. *Afkomst van de Hindoe-Javaanse kunst*

Het zeer nauwe verband, dat er in een samenleving met gebonden kunst bestaan moet tussen haar lotgevallen in het algemeen

en de ontwikkeling van deze vormgeving, rechtvaardigt het vermoeden, dat het verschijnen van nieuwe elementen in de Hindoe-Javaanse bouwkunst telkens zal zijn samengegaan met een beïnvloeding van buitenaf; soms misschien een uitsluitend godsdienstige, maar als regel toch wel een vooral politieke.

Hiermede komen wij dan echter op een terrein, dat buiten het bestek van deze studie valt: wij hebben ons slechts bezig te houden met het beeld van de groeiende en bij herhaling vreemde elementen opnemende kunst van het Hindoeïstische Java.

Onze onderzoekingen voerden tot de overtuiging, dat de Hindoe-Javaanse kunst, voorzover in haar werken tot ons gekomen, steeds zichzelf is geweest; in deze zin, dat er nergens buiten Java ooit enige kunst zal hebben bestaan, welke aan haar, als geheel genomen, ten grondslag heeft gelegen. Maar de voornaamste oorzaak van dit op zichzelf staan moet, naar ons bleek, een geheel andere geweest zijn dan verjavaansing, namelijk *stijlvermenging* [6]).

De elkaar tevoren vreemde elementen, welke bij de aan het licht gekomen vermengingen telkens zijn samengekoppeld in nog nooit gekende combinatiën, konden wij op ons terrein vaak weer los werken uit hun nieuwe verband. En zo is een vrij gedetailleerd, zij het op vele punten nog maar voorlopig beeld ontstaan, van de ontwikkeling van een belangrijk ornament dezer kunst. Hierbij werden praktisch geen vormen aangetroffen, welke alleen te verklaren zouden zijn als producten ener langdurige ontwikkeling op Javaanse bodem, daartegenover talrijke, die duidelijk uit een ineenpassing ontstonden van elkaar tot dusver vreemde onderdelen, wier soms opvallend nauwkeurig evenbeeld vaak buiten Java kon worden opgespoord.

In het kort: de vormveranderingen in de Hindoe-Javaanse kunst zijn ongetwijfeld in hoofdzaak het gevolg van instromingen op verschillende tijdstippen van nieuwe elementen, en het zal ten slotte vermoedelijk mogelijk zijn, door systematische vergelijkingen, haar geschiedenis en afkomst meer tot in bijzonderheden terug te vinden.

---

[6]) Het in de loop der eeuwen steeds meer „Javaans" worden van de leidende klassen op Java, ook al was er — en bleef er tot op de huidige dag — duidelijk een niet onbelangrijke inslag van „Hindoe-bloed" in het Javaanse volk, moet vanzelfsprekend ook een steeds verder voortgaande verjavaansing van de kunst ten gevolge hebben gehad. Deze verandering echter kan op zichzelf niet vorm-*vernieuwend* hebben gewerkt. Naar de vorm zal alleen vermenging met vreemde elementen principiële veranderingen hebben kunnen brengen. Aangezien echter in de bouwkunst de mogelijke Javaanse bijdrage aan oorspronkelijk eigen vormen, tegenover de overstelpende rijkdom van het Hindoeïstische deel, praktisch in het niet zal zijn verzonken, heeft men ongetwijfeld de gevolgen dér verjavaansing hier niet zozeer in de vorm als wel in de geest te zoeken.

Waar wij haar ontwikkelingsgang op Java in de vorige afdeling van dit hoofdstuk samenvattend behandelden, rest ons thans, de banden van deze kunst met buiten te overzien.

Door de schaarste van het ter beschikking staande studiemateriaal konden wij slechts verspreide aanknopingspunten vinden ten aanzien van de directe herkomst der op Java ingevoerde omlijstingsvormen. Daartegenover kon de algemene ontwikkelingsgang van vele dezer vormen ook in het stamland worden teruggevonden.

Het zou te ver voeren, daarvan hier een volledig beeld op te stellen. Een indruk kan worden verkregen door het volgende beknopte overzicht, gegeven aan de hand van de poortomlijsting van *Baraboedoer* op afbeelding 136 (ook afbeelding **137a** in verbinding met **334** kan hier dienen).

In het ingewikkeld samenstel van siervormen kan men hier met meer of minder zekerheid terugvinden:

enige oorspronkelijk lijstversierende dierfiguren: olifant, dolfijn (Hellenistisch zeedier), krokodil en griffoen, samengekomen in de makara. De olifant is vertegenwoordigd in de slurf met omgekrulde stoottand; de „dolfijn" in het verdere makara-gebit en het achter de makara op de band aangebrachte slippenornament (het dolfijnenlichaam); de krokodil in de „parelhalsband" en het spleetoog; de griffoen in oor en horen;

de door de „vis" uitgeworpen Jonas (uit de vroeg-Christelijk Hellenistische sarkophaagkunst), vertegenwoordigd door het leeuwtje in de makara-bek;

de boog uit een omlijstingsornament (boog op pilasters), eveneens van de Hellenistische sarkophaagkunst: de verbindingsband tussen singha en makara;

de guirlande van een Hellenistische friesversiering (erotenfries): het „vlammend" ornament buiten langs de omlijstingsboog;

een hand of klauw, de omlijstingsband omklemmend: het slippenornament aan weerszijden beneden de singha-kop;

een Griekse leeuwenkopspuier: de het geheel bekronende monsterkop.

Wanneer wij, na het uiteenwerken van dit omlijstingsornament tot zijn voornaamste bestanddelen, verder zouden gaan om ook deze laatste te ontleden, ook dan zou onze conclusie dezelfde moeten blijven: er is aan dit ornament geen onderdeel, hoe gering ook, dat niet gevormd is in het licht ener oeroude traditie; dat niet, behalve een plaats in het geheel zoals wij dit in de ruimte voor ons zien, ook zijn plaats heeft als laatste schakel van een in de tijd zich uitstrekkende eindeloze ontwikkelingsketen. En hoe meer het een

in zichzelf ondeelbare eenheid vormt, hoe meer het zich ook gelijk gebleven zal zijn in de loop der tijden.

Zeer hoopgevend voor de vruchtbaarheid van een voortgezet systematisch onderzoek is het, dat het *verschillende* delen van Voor-Indië geweest moeten zijn, waarin de zo uiteenlopende grondslagen van het omlijstingsornament tot ontwikkeling kwamen, terwijl meer ingewikkelde samenstellen ongetwijfeld niet zelden buiten het stamland ontstonden. Voor Java heeft ons onderzoek dit laatste wel duidelijk aan het licht gebracht.

Tot slot hebben wij nu de gevonden directe banden met het buitenland te overzien.

Op Java bleken in de nieuw-Diëng- en in de Java-Çailendra-stijl de elementen van de omlijsting der oude Pallawa-kunst op onmiskenbare wijze, zij het verspreid, vertegenwoordigd, en verder ook de verschillende typen van de singha-makara-boog. Daarbij bleek tevens een opvallend verschil te bestaan tussen genoemde Javaanse kunstrichtingen: de singha-makara-boog is in de Çailendra-kunst zodanig toegepast, dat daarin de oorspronkelijke grondslagen ten duidelijkste en op normaal te noemen wijze uitkomen; in de Diëng-kunst daartegenover zien wij deze grondslagen (bij een overigens opvallende overeenkomst in alle details) vervaagd of verlaten, niet op één, maar op zeer uiteenlopende wijzen. Waarbij die vervaging wel steeds een eenvoudige verklaring vinden kan in de aanpassing van de oorspronkelijk boogvormige makara-band, aan rechthoekig gelijste, smalle doorgangs- of nisopeningen.

Kort gezegd: in de Çailendra-kunst is de singha-makara-boog overvloedig en *normaal* toegepast naast meer op de achtergrond tredende, verspreid aangewende elementen van de makara-rank met gesp; in de Diëng-kunst daartegenover is het (vooral ook Pallawase) principe van de rechthoekig gelijste doorgang en nis steeds gehandhaafd, komen bovendien nog andere elementen der Pallawa-omlijsting voor; zien wij daarnaast een in zijn normaal verband *vervaagde* singha-makara-boog.

Andere elementen dan de beschrevene, welke zouden kunnen wijzen op nog andere invloeden dan die van de behandelde omlijstingstypen, zijn in de Diëng-kunst niet gevonden.

Een en ander maakt wel zeer waarschijnlijk, dat de vóór-Çailendrase Diëng-kunst een doorgangs- en nisomlijsting gekend zal hebben van het Pallawa-type.

De Çailendra-kunst daartegenover, zoals deze op Java werd ingevoerd, zal een omlijsting van gemengde aard hebben gehad, waarin een „Hellenistische" boog met vlammenrand (Noord-Indisch?) en een hoefijzerboog met makara-slippen (van Westelijke

afkomst?), in een mogelijk nog jonge vereniging waren samengekomen.

Bij een verder onderzoek naar de herkomst der oudste Hindoe-Javaanse kunst hebben wij dus ernstig rekening te houden met de mogelijkheid, dat de vormen van het tweede Midden-Javaanse tijdperk geheel, of bijna geheel, dezelfde zijn geweest, als de bij de aanvang dier periode in het Pallawa-gebied van Zuid-Indië gebruikelijke; en dat vervolgens bij het begin van het derde tijdperk deze vormen zijn samengekomen met een sterk afwijkende, iets vroeger in Noord-Indië (Bengalen?) gebruikelijke vormengroep. Welke òf daar, òf elders, nog niet lang tevoren een vermenging had ondergaan.

Een gedetailleerd onderzoek van het Voor-Indische ornament zou hier ongetwijfeld veel licht, zo niet volkomen opheldering kunnen geven, waarbij de Javaanse kunst dan een waardevol hulpmiddel kan zijn, aangezien zij als het ware vormen geconserveerd zal hebben, welke in het stamland gebruikelijk waren omstreeks de zevende eeuw. Ook de kunst van Tjampa, welke gedeeltelijk de nauwste verwantschap met de Çailendra-kunst verraadt, zal soortgelijke diensten kunnen bewijzen.

Hiermede is dan echter de vermoedelijke afkomst der Javaanse kunst nog allerminst volledig geschetst.

In de restauratieperiode komt in Midden-Java een belangrijke, blijkbaar tweevoudige instroming van geheel vreemde elementen.

Wij zullen hiervan eerst de Tjandimau-groep in beschouwing nemen. Deze groep schijnt, met haar op de voorgrond tredende volle kop en verschillende andere details, in enig bijzonder verband te staan met Noord-Oostelijk Voor-Indië. In sterke tegenstelling tot de daarnaast geïmporteerde elementen van de tempelstijl, heeft zij in het Oost-Javaanse omlijstingsornament (voorzover wij konden nagaan) geen sporen van een directe beïnvloeding achtergelaten; zij zal dus vermoedelijk van buitenaf rechtstreeks Midden-Java zijn binnengekomen (in de tijd van Balitoeng?).

Onder de Voor-Indische stukken, welke in vele opzichten een nauwe verwantschap verraden met de op Java aangetroffen elementen, valt zeer op, behalve de tot de Goepta-kunst gerekende kop van Tjandimau, ook een stuk van de tempel van Konarak.

In de tijd, dat deze nieuwe elementen in Midden-Java opduiken, stond in Oostelijk Noord-Indië het, met de Archipel blijkbaar in contact gestaan hebbende, machtige rijk van de Pala's in bloei, binnen welks grenzen men misschien een kunst kan verwachten, waarin vormen als de zojuist bedoelde waren samengekomen. Er is dus wel aanleiding om, bij een verder onderzoek naar de herkomst van het Tjandimau-element in de kunst der vierde Midden-Javaanse

periode, in het bijzonder aandacht te geven aan de kunst van het Pala-rijk der negende eeuw.

De tweede groep van vreemde bestanddelen in de Midden-Javaanse kunst van laatstgenoemd tijdperk is die, door ons samengevat onder de naam „tempelstijl". Naar wij zagen, is het waarschijnlijk, dat deze vormen van buitenaf in het Oosten van het eiland zijn ingevoerd, daar reeds gebruikelijk waren omstreeks de aanvang der vierde Midden-Javaanse (tweede Oost-Javaanse) periode.

Waar komt deze groep vandaan? Was zij Oost-Java eerst kort tevoren binnengekomen, of vertegenwoordigt zij een toen reeds oudere Oost-Javaanse kunst? De gegevens ontbreken, om op dit punt ook slechts een gissing te wagen. Wij moeten volstaan met vast te stellen, dat Tjampa, waar blijkbaar een nauw verwante kunst tot omstreeks de zevende eeuw de heersende was, om vervolgens echter in een stijl met singha-makara-boog op te gaan, in de negende eeuw voor Java wel niet in aanmerking komt als bron van deze vormen [7]).

Thans rest een vermelding van de, vermoedelijk omstreeks het begin der tiende eeuw, op Oost-Java binnengekomen groep van vreemde vormen, verenigd onder de naam van kala-stijl.

Deze groep heeft verder, tezamen met de tempelstijl, het karakter van de Hindoe-Javaanse bouwkunst in hoofdzaak bepaald, terwijl Midden-Javaanse elementen daarbij slechts een zeer ondergeschikte rol gespeeld zullen hebben.

Ook op het punt van de herkomst der kala-kunst verkeren wij voorlopig in het duister. Slechts kan gewezen worden op een verwantschap in algemene trekken, met een bepaalde richting in de Khmer-kunst.

Heeft deze laatste het gebruik van de viervoudige godenkop buiten aan de tempel nawijsbaar zelf ontwikkeld, of is het ook daar plotseling in de bouwkunst opgekomen? In het laatste geval kan er een voor Java en Kambodja gemeenschappelijke bron bestaan hebben ergens anders.

Er is ten aanzien van kala- zowel als tempelstijl in elk geval reden tot speciale aandacht voor mogelijke banden met Achter-Indië, welke banden dan niet direct behoeven te zijn, doch over cultuurcentra elders kunnen lopen.

Afsluitend mogen wij dus constateren, dat de Hindoe-Javaanse kunst langs minstens vijf belangrijke kanalen haar vormen ontvan-

---

7) De Balinese kunst vertoont, oppervlakkig gezien, geen enkel aanknopingspunt voor de veronderstelling, dat zij de stamvormen zou kunnen hebben geleverd van de tempel- (of kala-) stijl op Java (zie blz. 30).

gen zal hebben, uit zeer verschillende delen van Voor-(en Achter-?)-Indië; dat daarbij echter Midden- en Oost-Java verschillend bedeeld zijn, waardoor er twee hoofdgroepen van vormen kunnen worden onderscheiden: die, waarin de makara onderdeel is van het omlijstingsornament, afkomstig vermoedelijk uit Zuidelijk, Westelijk (?) en Noordelijk Voor-Indië; en die waarin de makara op deze plaats ontbreekt, mogelijk afkomstig uit Noord-Oostelijk Voor-Indië (of Achter-Indië?). De eerste groep is Midden-Javaans, de tweede Oost-Javaans te noemen.

De Oost-Javaanse kunst, zoals wij haar kennen, zal van de aanvang af op vrijwel geheel andere grondslag gestaan hebben dan de Midden-Javaanse; de laatste heeft haar slechts op bescheiden wijze beïnvloed.

De Hindoe-Javaanse kunst, als geheel genomen, is dus een staalkaart van de meest uiteenlopende elementen, welke echter veelal toch nog naar hun afkomst onderscheiden zullen kunnen worden, wanneer slechts in Voor-Indië of elders de overeenkomstige vormen bewaard zijn gebleven.

Deze kunst zal, waar wij de tijd van invoering van elk der vijf bovenbedoelde eenheden vrij nauwkeurig weten, omgekeerd een belangrijke rol kunnen spelen bij het uiteenwerken, in Voor-Indië zowel als in andere streken met Hindoeïstische bouwkunst, van de daar in de loop der tijden door ineenschuiving ontstane gemengde groepen.

AANHANGSEL

Zoals in het voorbericht is bekend gesteld, moest en kon in het algemeen worden afgezien van een verwerking in deze studie van de na haar oorspronkelijke afsluiting verschenen literatuur.

Een uitzondering op deze regel verlangt de voor ons onderwerp zo belangrijke verhandeling van STUTTERHEIM: *The Meaning of the Kala-Makara Ornament* (*Indian Art and Letters*, New Series, vol. III, p. 27 e.v.).

Wat over dit artikel gezegd dient te worden, laat zich echter niet in noten verwerken en zo moge het hier een afzonderlijke, zij het beknopte, bespreking vinden, welke bovendien beperkt zal blijven tot datgene, wat voor ons bijzonder doel — het vormonderzoek — van direct belang is. Ofschoon wij de schrijver dus niet zullen volgen in zijn beschouwingen over de *betekenis* van genoemd ornament, moet toch op deze zijde van het vraagstuk wat verder worden ingegaan dan voor ons gebruikelijk, omdat hij vorm en zin soms in onverbrekelijk verband met elkaar brengt.

Wanneer wij nu tot beoordeling van gemelde verhandeling overgaan, dan kan, om te beginnen, worden vastgesteld, dat de gebondenheid der Hindoeïstische gewijde kunst hier in bepaalde aspecten van haar verschijning vrijwel zuiver wordt onderkend, blijkens de vooropzetting der volgende twee stellingen.

„Ik zou het als een axioma willen beschouwen, dat deze siervormen hun bestaan nooit te danken hadden aan zuiver aestetische overwegingen. Integendeel, we moeten aannemen, dat zij voor de middeleeuwsche en vóór-middeleeuwsche ontwerpers een praktisch doel hadden."

En verder: „Ik meen, dat het niet werkelijk mogelijk is, dat belangrijke veranderingen in den vorm van eenig siermotief zouden plaats vinden, tenzij zulke wijzigingen verband houden met reeds bestaande vormen."

De schrijver geeft echter deze stellingen als axiomata, dringt niet door tot de oorzaak van de opgemerkte verschijnselen. Dientengevolge komt hij, uitgaande van een zo juiste grondslag, hier en daar tot verkeerde gevolgtrekkingen en geraakt hij later, wanneer getracht wordt bijzonderheden in het ontwikkelingsverloop der Javaanse kunst langs speculatieve weg te verklaren, ook wel met zichzelf in strijd.

Wij moeten met het oog hierop eerst in het kort overzien het hoe en waardoor, zoals dit aan ons duidelijk werd.

De oorzaak dan van bedoelde verschijnselen moet wel liggen in het feit, dat de vormen ener kunst als de hier beschouwde, op elk tijdstip van hun bestaan en gebruik, geheiligd zijn en dus onaantastbaar, naar uiterlijk zowel als naar betekenis.

Als gevolg hiervan is — tenzij door een gewelddadige verbreking der traditie zelve, door een *opheffing* dus van haar geheiligdheid — eenvoudig uitgesloten elke verandering, voortkomende uit enige persoonlijke overweging of opzet, m.a.w.: elke bewust uitgevoerde verandering.

Het kan echter voorkomen, dat, door de dwang der omstandigheden, verschillende traditiën ineenlopen, verder als één haar weg *moeten* vervolgen, zonder dat iets wordt afgedaan aan de waarde van elk der componenten op zichzelf, of van hun nieuwe eenheid. Dan heeft wel een violatie plaats, maar een, die het wezen der zaak niet raakt, zich voltrekt zonder aantasting van de geheiligdheid der samenkomende vormen.

Dit nu kan niet anders geschieden dan door een aaneen- en ineenpassing van wel uit hun traditioneel verband gehaalde, maar overigens aan eigen traditie gebonden blijvende, als zelfstandig gevoelde elementen. Het blijven dus geheiligde vormen, die thans echter naast andere komen te staan, als onderling vervangbaar.

Betreft het overgeleverde beschouwingen, opvattingen, betekenissen, geestelijke vormen dus, dan krijgt men vanzelf spoedig een afgerond gedachtenbeeld; van meer ingewikkelde samenstelling wel, doch in zichzelf verder weer onveranderlijk. Onvermijdelijk zullen hierbij bepaalde gesubstitueerde elementen ongebruikt blijven en dan meteen ook definitief komen te vervallen.

Gaat het om stoffelijke vormen, die steeds weer opnieuw moeten worden gesteld, dan behoeft niet zo spoedig een definitieve nieuwe combinatie te ontstaan, zullen door elkaar vervangbare elementen naast elkaar ter beschikking kunnen blijven. Ook hier echter heeft men het voorgoed uitvallen, van niet meer aan bod komende en daardoor buiten de praktijk gerakende vormen, te verwachten.

De som van de elementen (stoffelijke zowel als geestelijke) der oorspronkelijke „stromen", zal dus groter zijn dan het totaal van de gecombineerde ene.

Het ligt voor de hand, dat een splitsing en samenvoeging als boven beschreven, slechts plaats zal vinden ten aanzien van vormen, welke een gelijke of verwante rol spelen. Dit betekent dan o.a. wel, naar de stoffelijke kant, dat hun plaats in het geheel ongeveer dezelfde is, naar de geestelijke, dat zij elkaar niet uitsluiten, verenigbaar zijn.

Wanneer een stoffelijke en een geestelijke vorm één zijn (bij voorstellingen dus met een daarin gelegde bepaalde betekenis), zal

vanzelfsprekend een vermenging met andere in onderling verband geschieden. En dan wel zo, dat men een samenschuiving zal kunnen verwachten, zowel van voorstellingen met gelijke betekenis (maar niet noodzakelijk gelijk van plaats), als van voorstellingen met gelijke plaats (maar niet noodzakelijk gelijke, want slechts verenigbare betekenis).

Ongetwijfeld onjuist is STUTTERHEIMs met het voorafgaande in strijd zijnde mening, als zouden slechts tot samenvoeging gekomen kunnen zijn voorstellingen, nauw aan elkaar verwant door natuur of type.

Het enkele voorbeeld van de vis-olifant (afb. **296**) is voldoende om dit te demonstreren [1]). De hier tot elementenuitwisseling gekomen olifant en dolfijn stonden oorspronkelijk door natuur noch type dicht bijeen. Zij zullen zijn samengekomen als gevolg van beider plaatsing in de lijst- of bandornamentatie, en doordat zij naar hun symbolische of mythische betekenis elkaar niet uitsloten. Zoals zij uiterlijk tot een nieuw geheel werden van op zichzelf onveranderde onderdelen, zo kan ook de symbolische of mythische betekenis van deze mengvorm haar banden naar beide zijden hebben behouden.

En hieruit volgt dan weer, evenzeer in tegenstelling tot STUTTERHEIMs mening, dat bij zulke motieven de betekenis even weinig blijvend is als de uiterlijke vorm. Hardnekkig blijvend — naar uiterlijk en zin — zijn alleen ondeelbare elementen, veranderlijk de daaruit opgebouwde compositiën. Alleen in gevallen, dat bij een vermenging de vormverscheidenheid groter is dan de verscheidenheid in betekenis (bijvoorbeeld waar het groepen betreft van uiteenlopende voorstellingen, waaraan een gelijke magische kracht wordt toegeschreven), zal aan STUTTERHEIMs laatstbedoelde stelling een schijn van juistheid kunnen worden gegeven.

Na de bespreking, in het voorafgaande, van enkele meer algemene vragen op het punt van de ontwikkeling der Hindoeïstische kunst, zullen wij thans behandelen des schrijvers reconstructie van de ontwikkeling in Oost-Java van het omlijstingsornament, dat, gelijk hij aanneemt, oorspronkelijk zonder meer zou zijn overgenomen uit de Midden-Javaanse kunst, als het bekende singhamakara-ornament. Het pogen moest hier dus gericht zijn op een overbrugging van het opmerkelijke verschil, dat een vergelijking te zien geeft van die Midden-Javaanse vorm met de echt Oost-Javaanse, zoals deze ons eerst uit veel latere tijd voor ogen komt.

Wij mogen STUTTERHEIMs gedachtengang wel als volgt samen-

---

[1]) Een nog sprekender voorbeeld zou hier zijn de combinatie vis-panter (zie het origineel van afbeelding 296), maar deze is mogelijk niet op Indische bodem ontstaan.

vatten. De oude Midden-Javaanse singha-makara-boog, waaraan oorspronkelijk een magisch beschermende of versterkende betekenis werd toegekend (ook een diepzinniger symbolische, samenhangend met het veronderstelde Meroe-karakter van de tjandi?), was, tegen de tijd van overgang naar het Oosten, geworden tot een siervorm zonder meer, slechts gehandhaafd om zijn grote geschiktheid als omlijstingsornament. Dit als het ware leeggelopen ornament zou dan in Oost-Java onder invloed zijn gekomen van een daarin gelegde nieuwe symbolische betekenis, welke door de schrijver in de eerste plaats in verbinding wordt gebracht met het Horus-symbool (daarnaast toch ook weer met de in de tjandi zijn copie vindende hemelse berg).

Misschien zit het zo, dat STUTTERHEIM, de theorie ener nauwe verwantschap tussen het Oost-Javaanse omlijstingsornament en het Horus-symbool vooropstellende, een „leegheid" van het Midden-Javaanse ornament nodig had, om de aanname van deze geheel nieuwe betekenis in het Oosten te kunnen verklaren.

De juistheid van dit leeg-zijn lijkt echter te betwijfelen. Wanneer werkelijk op Java aanvankelijk het geloof heeft bestaan aan de magische kracht van ons ornament, dan was dit in een sfeer, welke door de inheemse invloed in sterke mate ingesteld moet zijn geweest op het magische aspect der dingen. Van een ontwikkeling op zo vruchtbare bodem, nog wel in vruchtbaarheid toenemend door de groeiende inheemse invloed, kan haast niet anders worden verwacht dan juist een versterking van de zin voor de magische betekenis van bedoeld ornament, een versterking ook van de omtrent zijn magische werking overgeleverde voorstellingen.

In Oost-Java kwam dan, volgens de schrijver, de uit het Midden overgebrachte kunst in een vreemde, hoofdzakelijk niet-Hindoeïstische sfeer. Van de aanvang af, meent hij, stond bijvoorbeeld de singha-makara-omlijsting er onder de reeds vermelde invloed van het Horus-symbool, waardoor zij geleidelijk naar dit symbool toe groeide, om ten slotte, vele eeuwen later, in de goenoengan daarmede bijna identiek te worden.

Andere elementen, waarvan eveneens wordt verondersteld, dat zij uit prae-Hindoeïstische (en dan Egyptische) bron komen, zijn o.a. de frontaliteit der figuren op de sprekende reliëfs, naast vele andere bijzonderheden van tempel en ornament, en zelfs ook de typisch Oost-Javaanse inrichting der tempelcomplexen.

Men ziet zo voor zich verrijzen het beeld van een gesloten, ontwikkelde, in hoofdzaak niet-Hindoeïstische cultuur, met eigen tempelbouw en beeldhouwkunst (in het bijzonder: een doorgang, voorzien van het Horus-symbool), alles sterk Egyptisch georiënteerd. Welke bouwkunst zich vervolgens geplaatst moet hebben

gezien naast of tegenover de overgebrachte Midden-Javaans Hindoeïstische (met haar singha-makara-omlijsting).

Het is niet duidelijk, hoe STUTTERHEIM zich de gang van zaken hierbij verder voorstelde: een dadelijke vermenging dezer complexen, of een zelfstandig naast elkaar blijven bestaan onder voortdurende wederzijdse beïnvloeding.

Waar hij bijvoorbeeld het veronderstelde zeer geleidelijk rond worden van de singha-kop verklaart uit de nieuwe opvatting bij de uitvoerders, als zou deze kop de zon representeren, moet een dadelijke samenvloeiing aangenomen worden. Daartegenover is de gestelde, vele eeuwen durende beïnvloeding naar de vorm van het singha-makara-ornament door het Horus-symbool, tot een uiteindelijke gelijkwording aan dit laatste toe, slechts denkbaar bij een in zuiverheid blijven bestaan van dit symbool, naast de, er telkens opnieuw elementen van overnemende, Hindoeïstische voorstelling.

Gaan wij daarom meer in bijzonderheden de consequenties na van elk dezer mogelijkheden, te beginnen met de eerstgenoemde: directe samenvloeiing in eenzelfde gemeenschap.

In dit geval nu zou het op betrekkelijk korte termijn weer tot een evenwichtig gemengde kunst moeten zijn gekomen.

Speciaal het omlijstingsornament beschouwende, zou men daarin hebben te verwachten een elementenwisseling tussen de singha-makara-boog en het „Horus-symbool" (zonneoog, slang, vleugels). Een „enting" dus van vormdelen op elkaar en, waar STUTTERHEIM de eerstgenoemde voorstelling hier zonder zin achtte, voor het geheel een betekenis als die van dat Horus-symbool.

In dit nieuwe geheel zouden de oude delen zijn opgegaan en als zodanig geen invloed meer hebben kunnen uitoefenen. Een voortgaande ontwikkeling zou dan, ook volgens STUTTERHEIMs opvatting, geen principiële vormverandering hebben kunnen brengen, aangezien vreemde invloed en vreemde vormen verder ontbraken.

Bezien wij nu het door de schrijver ontworpen ontwikkelingsbeeld nader, dan blijkt het hier heel in het algemeen ten aanzien van de makara wel te passen: deze zou zijn plaats aan de slang hebben afgestaan, om zelf geheel uit de omlijsting te verdwijnen. Bij een nauwkeuriger nazoeken van details (bijvoorbeeld aansluiting van kop en slang), blijkt echter elk verband met de Midden-Javaanse voorstelling zoek [2]).

De vleugels bieden in STUTTERHEIMs gedachtengang een zeer vreemd beeld. Zij werden, naar hij meent, eveneens al vroeg overgenomen, om dan echter een zwerversbestaan te gaan leiden over

[2]) Voor zover bekend wordt de slang nooit in de hand gehouden (zoals STUTTERHEIM meent); steeds komt zij van achter de hand of schouder tevoorschijn buigen.

de gehele tjandi en, tot het laatste toe, ook in de goenoengan, hun zit niet te kunnen vinden. De schrijver verklaart dit als gevolg van het feit, dat deze vleugels een voor de Hindoeïstische kunst vreemd element waren, verliest hierbij echter uit het oog zijn eigen vroeger geponerde stelling, dat het ontstaan van elke nieuwe (en vervolgens blijvende) vorm in deze kunst voortkomt juist uit de overplanting van vreemde vormen op de eigene.

Vleugels, deel uitmakende van de veronderstelde prae-Hindoeïstische omlijsting, hadden ongetwijfeld makkelijk een plaats kunnen vinden in het gecombineerde nieuwe omlijstingsornament, waarin immers ook zij „van nature" thuis behoorden. Toch is het een feit, dat van deze vorm in de omlijsting der ons bekende tjandi's geen spoor te bekennen valt. Het enige, ten aanzien van deze bouwwerken door de schrijver gegeven voorbeeld, is een ornament van lange slippen op de trapspiegel van tjandi *Sawentar*, dat door plaatsing en vorm al heel weinig gelijkenis vertoont met het eigenlijke vleugelornament van de latere poorten.

Het lijkt wel zeker, dat laatstbedoeld motief zijn oorsprong niet heeft in een prae-Hindoeïstische vorm, doch eenvoudig in een Midden-Javaanse singha-voorstelling. STUTTERHEIM beeldt er een af (fig. 2), welke zeer passend als voorbeeld van de stamvorm kan dienen. Dit stuk wordt (wegens zijn vindplaats: de Diëng?) door hem gesteld in de achtste eeuw, doch is ongetwijfeld product van een latere, op zijn vroegst de restauratietijd. Tot deze conclusie moeten wij komen op grond van verschillende bijzonderheden: oorslip, neusornament, horenbouw, schouderslip.

In het restauratietijdperk is, zoals wij weten, een reeks van mengvormen ontstaan tussen de volle en de onderkaakloze kop, waarbij de schouderslip (aan volle zowel als onderkaakloze typen) in een overvloedige, buiten- en opwaarts golvende slippenmassa de zijkanten van het singha-bekroningsstuk beheerst. Dit eindigt hierdoor in een enkel of dubbel stel min of meer vleugelachtige punten (afb. **182**, **197**).

Zulke gevleugelde stukken nu zijn wel zeker de voorlopers van de voorstellingen, welke men aan de zoveel jongere poorten van Pasar Gede bij Jogjakarta vinden kan. Een dezer poorten draagt zelfs als bekroning een monsterkop met dubbele vleugels (afb. **185a**), in zijn opzet sterk herinnerend aan stukken als van afbeelding **197**. Het type van de ronde kop wijkt echter af, is misschien verwant aan de Soekoeh-kop (zie blz. 214). De belijning der vleugels staat dicht bij die van fig. 7 bij STUTTERHEIM.

Wij zullen wel mogen aannemen, dat het „gevleugelde" singhabekroningsstuk van de restauratietijd zich in Midden-Java gedurende de vijfde periode, door vergroeiing en vermenging, ontwikkeld

heeft tot een meer veerachtig belijnde vleugels dragende kop; om vervolgens in de, op het rijk van Mataram uitlopende Mohammedaanse overgangstijd, met Oost-Javaanse vormen samen te komen. Hiervan zal dan het gevolg geweest zijn, dat de vleugels als zelfstandig element in gebruik kwamen.

Dat zij daarbij in het bijzonder ook poorten sierden, is begrijpelijk, aangezien reeds in de Lara Djonggrang-kunst de volle kop en zijn mengvormen vooral ook toepassing vonden aan poorten en doorgangen op het tempelterrein.

Overgaande tot de derde component van het veronderstelde Oost-Javaanse Horus-symbool, de kala-kop, zien wij door STUTTERHEIM een ontwikkelingsbeeld ontworpen, hetwelk oppervlakkig gezien wel past in dat van een eenvoudige mengkunst.

De schrijver laat namelijk, onder invloed van de nieuw verkregen betekenis als zonnesymbool, uit de zuiver Midden-Javaanse brede kop zonder onderkaak, door langzame vergroeiing ontstaan eerst een rond type *met* onderkaak en ten slotte het eenoog-ornament.

Welbeschouwd echter kunnen vormveranderingen als de hier gestelde onmogelijk het gevolg zijn van een ongestoorde ontwikkeling, ook al neemt men aan, dat die ontwikkeling onder invloed stond van een veranderde betekenis der voorstelling. Het ronder worden van de kop (naast de vervanging der makara's door slangen) past nog wel in het gestelde verband. De aanschaffing van een onderkaak, ofschoon misschien nog in overeenstemming met de stellingen van de schrijver (als overname b.v. van een vol type uit eigen arsenaal), is echter gedurende een ongestoorde ontwikkeling in feite niet mogelijk. Met de veronderstelde revolutionnaire ombouw van de normale kop tot een eenoog komt de schrijver echter wel duidelijk geheel in strijd, ook met het eigen uitgangspunt [3]).

Gaan wij thans na, of de andere mogelijkheid: een voortbestaan op Oost-Java van de prae-Hindoeïstische cultuur naast de Hindoeïstische, STUTTERHEIMs reconstructie aannemelijker kan maken. Er zou dan een verhouding bestaan kunnen hebben als bijvoorbeeld tussen Diëng- en Çailendra-kunst, met de mogelijkheid van een onderlinge beïnvloeding ook in latere ontwikkelingsstadia. Onder zulke omstandigheden zouden inderdaad onderkaak en eenoog verkregen kunnen zijn uit de andere groep.

Waar STUTTERHEIM meent, dat vooral gedurende de overgang van Hindoeïsme naar Mohammedanisme de oude niet-Hindoeïstische elementen sterk op de voorgrond kwamen, zou dus de bijbehorende cultuur tot die tijd haar zelfstandigheid hebben behouden, terwijl dit bovendien impliceert, dat ook haar bouw- en sierkunst

[3]) De monôcle is ongetwijfeld langs geheel andere weg ontstaan, volkomen buiten het omlijstingsornament.

nog bestonden en in hoofdzaak de oude trekken droegen. Deze klassieke trekken immers zouden juist in die late tijd het zuiverst aan het licht zijn gekomen.

Maar dan wordt weer direct onbegrijpelijk het feit, dat onder de talloze overblijfselen van de periode Singhasari-Madjapahit niets wijst op het voortbestaan van zulk een prae-Hindoeïstische kunst naast de Hindoeïstische.

Wij moeten zo wel tot de slotsom komen, dat de poging, om het Horus-symbool, of een daarop gelijkende prae-Hindoeïstische vorm, in de ontwikkeling van het Oost-Javaanse omlijstingsornament te betrekken, juist duidelijk heeft gemaakt, dat hier geen zodanig verband kan zijn.

De meeste gelijkenis met bedoelde voorstelling (of haar elementen) vinden wij niet in de aanvang, toen zij nieuw zou zijn ingebracht, maar een tiental eeuwen later, in de hedendaagse goenoengan. Zelfs in het omlijstingsornament van Madjapahit is nog geen spoor van bedoelde gelijkenis te onderkennen, wanneer men ten minste de combinatie kalakop-naga daar niet voor wil houden.

Aangezien voorts de „vleugel" als zelfstandig ornament pas tegen de Mohammedaanse tijd zal zijn verschenen, mogen wij wel aannemen, dat de volledige combinatie van eenoog, slang en vleugel in de goenoengan, op zijn vroegst uit diezelfde tijd stamt, geen oude kan zijn.

Wij moeten tot de conclusie komen, dat STUTTERHEIMS studie een stap vooruit is op de weg naar een beter inzicht in de gebondenheid der Hindoeïstische kunst, maar dat de schrijver niet tot de grond der zaak is doorgedrongen en zo van de juiste weg af kon geraken, bij zijn speculatieve reconstructie van oorsprong en geschiedenis van het Oost-Javaanse omlijstingsornament.

De vooropstelling, dat genoemd ornament in het oud-Midden-Javaanse zijn uitgangspunt zou hebben gehad, en vooral ook de poging, om een vorm als het Horus-symbool in bedoelde ontwikkeling te betrekken, hebben hem dan verder van het juiste spoor afgehouden.

Onze eigen reconstructie is door STUTTERHEIMS onderzoek in geen enkel opzicht geraakt. Zij geeft een door talloze feiten in onderling verband gesteund beeld, waarin de Oost-Javaanse monsterkop als een in hoofdzaak echte kala-kop verschijnt, met zijn meer menselijke vormen en zijn attributen: doodskop en slang.

Voorzover genoemde kop singha-elementen bezit, zijn deze eveneens van zuiver Hindoeïstische, maar toch slechts voor een zeer gering deel van Midden-Javaanse oorsprong: ook naar zijn singha-afstamming is hij van origine vol en niet verbonden met de makara.

LIJST VAN AANGEHAALDE WERKEN EN PERIODIEKEN

Annual Bibliography of Indian Archaeology (uitgave Instituut Kern) (*ABIA*)
Annual Report of the Archaeological Survey of India (*Ann. Rep.*)
Ars Asiatica (*Ars As.*)
BAUMEISTER, A., *Denkmäler des Klassischen Altertums* (*Lexikon*, 1885)
BLOM, J. R. VAN, *Tjandi Sadjiwan* (1935)
BOSCH, Dr F. D. K., *Een hypothese omtrent den oorsprong der Hindoe-Javaansche kunst* (*Nederlandsch-Indië Oud en Nieuw*, 8e jaargang)
BRANDES, Dr J., *Een fraaie variatie van het olifant-visch of makara-ornament* (*Notulen Bat. Genootschap*, dl 39, 1901, bijl. VI)
———, *De waarde van tjandi Prambanan tegenover de andere oudheden van Java* enz. (*Tijdschrift Bat. Genootschap*, dl 47, 1904, pp. 414—432)
———, *Drie leeuwenkoppen en face uit de Kedoe* (*R.O.C.* 1903)
———, *Beschrijving van de ruïne* enz., *genaamd tjandi Djago* enz. (1904)
———, *Beschrijving van tjandi Singasari* enz. (1909)
BURGESS, J., *The Ancient Monuments* etc. *of India* (1897)
COHN, W., *Indische Plastik* (1921)
COUSENS, H., *The Makara in Hindu Ornament* (*Ann. Rep.* 1903/4)
CUNNINGHAM, A., *Maha Bodhi or the great Buddhist temple under the Bodhi Tree at Buddha Gaya* (1892)
ERP, TH. VAN, *De leeuwen van Baraboedoer* (*O.V.* 1923)
FERGUSSON, J., *History of Indian and Eastern Architecture* (1910)
FOUCHER, A., *L'Art Gréco-Bouddique du Gandhara* (1912)
FOURNEREAU, L. (et J. PORCHER), *Les ruines d'Angkor* (1890)
———, *Les ruines Khmères*
GANGOLY, O. C., *A note on Kirtimukha* (*Rupam*, afl. 1)
GROSLIER, G., *Les villes d'Art célèbres, Angkor* (1924)
GRÜNWEDEL, A., *Buddhistische Kunst in Indien* (1900)
JOUVEAU-DUBREUIL, G., *Archéologie du Sud de l'Inde* (1914)
KINSBERGEN, J. VAN, *Oudheden van Java* (photografieën-atlas)
KROM, Dr N. J., *Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst* (1923)
———, *Het oude Java en zijn Kunst* (1943)
———, *Hindoe-Javaansche Geschiedenis* (1931)
———, *De Hindoe-Javaansche Tijd* (hoofdstuk I, B, van: F. W. STAPEL, *Geschiedenis van Nederlandsch Indië*, 1938)
———, *De Tempels van Angkor* (Mouseionreeks no 11, Amsterdam)
MASPÉRO, G., *Geschichte der Kunst in Aegypten* (uit het Fransch vertaald, Stuttgart 1913)
MITIUS, Dr O., *Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums* (*Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter*, J. Ficker, viertes Heft)
MITRA, R., *Buddha Gaya, the Hermitage of Sakya Muni* (1878)
NEEB, Dr C. J., *Het een en ander over Hindoe oudheden in het Djambische* (*Tijdschrift van het Kon. Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen*, dl. XLV, afl. 2)
PARMENTIER, H., *Inventaire descriptif des monuments Cams de l'Annam* (1918)
———, *Les sculptures Chames au musée de Tourane* (*Ars As.* IV)
ROSCHER, W. H., *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*

Rupam, A Journal of Oriental Art, chiefly Indian
SCHEDE, M., *Antikes Traufleisten-Ornament* (1909)
SMITH, V. A., *The Oxford History of India* (1919)
STEIN CALLENFELS, Dr P. VAN, *De Sudamala in de Hindu-Javaansche Kunst* (*Verhandelingen v. h. Kon. Bataviaasch Gen. van Kunsten en Wetenschappen*, dl 66, afl. 1)
STUTTERHEIM, W., *Rama-Legenden und Rama-Reliefs in Indonesien* (1925)
———, *Cultuurgeschiedenis van Java in beeld* (1926)
———, *Een belangrijke oorkonde uit de Kedoe* (*Tijdschr. van het Kon. Bataviaasch Genootschap v. Kunsten en Wetenschappen*, dl 67)
———, *Oudheden van Bali*, I (1929)
———, *The Meaning of the Kala-Makara Ornament* (*Indian Art and Letters*, N.S., vol. III, p. 27)
VOGEL, Dr J. PH., *De makara in de Voor-Indische beeldhouwkunst* (*Nederlandsch-Indië Oud en Nieuw*, 1923—1924)
———, *Le makara dans la sculpture de l'Inde* (*Revue des Arts Asiatiques*, t. VI, no. III)
WOERMANN, K., *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* (1925)

REGISTER

Voor de heiligdommen wordt ook verwezen naar de lijst van afbeeldingen.

Ardjoena 30, 134, 221
Arm (met en zonder schouderslip) 62, 99v., 111v., 116v., 126v., 219v.
Asoe 155
Aureool 39, 63

Baard 131v., 171, 211
Badjangratoe 31, 230
Badoet 31, 122, 127, 136, 210, 232
Band(-door-bek) 47, 145, 218
—(-lip) zie: lip
—(-versiering) 154v.
— (singha-makara-) zie: singha
Bangkal 31, 109
Bara (Ganeça van —) 185, 231
Baraboedoer 31, 63v., 116, 120, 163, 215, 239
Belahan 31
Bima 30, 202, 221
Bladslippen (zie ook: ornament) 198v.
Bloem (op steel) zie: neusornament
Boog op pilasters (Hellenistische) 37v., 43, 218, 224
— (hoefijzer-) 42, 57v., 218, 224v.
BOSCH 11, 15, 29, 38
Bovenkaak zie: ornament
BRANDES 12v., 39, 89, 158, 160v., 176, 181, 191, 203, 205, 212
Bulttand zie: tand
BURGESS 83

Çailendra-stijl (Java-) 32, 223v., 240
COUSENS 73

Dak (tempel-) 43v., 53v.
Degeneratie 89
Diëng-stijl (nieuw-) 32, 220v., 229, 240
— (oud-) 32, 220v., 229
Dierenkopslurf zie: slurf
Dikkrul(-ornament) 91, 93, 122, 184, 198v., 219, 228, 231
Djaboeng 31
Djago 31
Djambi (Makara's van Neeb) 94v.
Djawi 31, 197v.
Djedong 31

Erotenfries 45, 79, 235, 239

FOUCHER 52, 83

GANGOLY 47, 102
Gatotkatja 30, 221
Gebit (menselijk) 137v.
— (singha-) 134v.
Gedong Sanga A 135, 157, 221v.
— B 135, 189, 201, 221v.
— C 135, 156, 221
Gesp (makara-) zie: makara
— (floralistische) 42, 66
Goenoenggangsir 31, 68, 122, 126, 210, 232
Goenoeng Woekir 220
Griffioen(-kam) zie: neuskam
—(-oor) zie: oor
GRÜNWEDEL 82

HAAN, DE 31
Haar(-belijning) 184v., 190, 219, 228
—(-tres) 184, 198v.
—(-wrong) 109, 184, 189v., 219
Halsband 75, 85v., 218v., 239
Hand(-krul of -slip) 114v., 127, 130, 156, 168, 219, 221, 225, 239
—(-klauw) zie: klauw
Hanestaart 40v., 218
Herakles 83, 156
Hoefijzerboog zie: boog
Horen (afgeschilde) 188, 196, 200, 219, 228
— (cylindervormige) 192v., 219
— (liggende) 191, 219
— (oog-) zie: oog
— (spoelvormige) 192v., 219
— (voorhoofdtype) 193
Horizontale singha-makara-band zie: singha
Huidplooi(-slip) 195

Jaartaltempel 31
Jonas 82—84, 156, 239
JOUVEAU-DUBREUIL 16, 40, 42, 48, 52v.

Kala(-stijl) 108v., 122v., 219v., 230—232
—(-makara-ornament) 38
Kam zie: neuskam

Kalasan 31, 62, 135, 224v.
Kalitjilik 31, 109, 185, 190
Kidal 31, 144, 189, 210
Klauw 62, 99v., 111v., 117v., 124, 126 v., 219, 225v., 228
KROM 26, 28—30, 32, 34—36, 58, 81, 108, 110, 126, 154v., 167, 202, 212, 227

Lara Djonggrang(-kunst of -stijl) 224v., 227, 231
—(-tempels) 31, 34, 119, 121, 123, 135—137, 151, 163, 188
Leeuwenkop(-bloemband) 154v., 156v., 219, 221
—(-spuier) 45
Lip (band-) 128—130
—(-band) 128v., 218v.
— (menselijke) 128v.
—(-rand) 128
—(-randkartel) 91, 170, 173, 219, 228
— (snor-) 99
— (tandvlees-) 128v., 218, 231
Loemboeng 31, 135, 167

Maansikkel 206
Makara (band-aan-staart-) 46, 84
— (band-in-bek) 40v., 84, 92, 218
—(-gebit) 90
—(-gesp) 41, 46, 65, 218
— (krokodil-) 73—75, 77
— (olifant-) 71—74, 77, 239
— (pootloze) 77, 84, 224
—(-rank) 40v., 45v., 57, 64, 218
— (rondoog-) 75, 84, 91, 228
—(-slip) 39, 47, 64, 218, 224
— (slurf-op-poten-) 39, 78, 84, 92, 218, 224
— (spleetoog-) 75, 84, 218
— (vis-) 74, 77
MASPÉRO 10v.
Mendoet 31, 64, 135, 152, 224
Merak 65
MITIUS 82v.
Moekhalingga 107v.
Mondhoekkrul 145, 218
Mijter 179

Neeb zie: Djambi
Neusbrug 175v.
Neuskam 176v., 181, 187, 219, 228 231
Neusornament (bloem-op-steel) 180, 183—185, 189, 218, 231
— (driedelig) 176—178
— (hartvormig) 181
— (hoofdornament) 179v., 182v., 218
— (spiraalslip) 181, 186, 188, 195, 211v., 219
— (stapeltype) 179, 218
— (tussenornament) 179v., 218, 231
— (voet) 179v., 188, 218
Ngawen 31, 121, 135, 163, 221
Ngetos 31
Ngradjeg 155

Olifant zie: makara, oor, tand
Olifantsslurf (echt, onecht) 72, 76
Onderkaak (doorgesneden) 133
— (menselijke) 131
— (singha-) 131
— (weggedrukte) 132v.
Oog(-belijning) 173, 218, 228
—(-horen) 84v.
—(-lid) 174—176
— (rond-) 75, 91, 219
— (spleet-) 75, 84, 218
— (zak-) 174, 192, 219, 231
Oor (griffoen-) 201v., 219
— (kala-) 205
— (Oost-Javaans) 202v., 231
— (olifants-) 75
—(-puntkrul) 202—205
—(-slip) 86, 169, 171v., 218v.
— (vin-) 75
— (waaier-) 91, 203—205, 231
Ornament (onder de bovenkaak) 135, 159v., 164—169, 218, 224
— (slippengordijn) 167v., 224

Palmettenband zie: leeuwenkop(-bloemband)
Pamotan 210
Papoh 31
Parelhalsband zie: halsband
PARMENTIER 36, 96, 102
Pasar Gede (poorten) 214, 249
Pawon 31, 135
Plaosan 155
Poentadewa 30, 135, 221
Pringapoes(-stijl) 225
— (tempel) 31, 67v., 91, 94v., 116, 119, 121, 135, 162v., 221, 223, 225

Ratna 31, 135, 156, 221
Recalcitrante spiraal zie: spiraal

Rechthoekige singha-makara-band zie: singha
Ringslip (enkelvoudige) 191, 194—196, 198v., 219
— (meervoudige) 196, 219
Rondoog zie: oog
ROSCHER 70, 84, 177

Sadjiwan 31, 135
Sanggariti 31, 68, 122, 127, 136, 210, 232
Sari 31
Sawentar 31, 249
Schablone 149
SCHEDE 97v., 128, 158
Schedelspiraal 89v., 218, 224
Schedelversiering (kala-kop) 184v.
— (makara) 89v., 224
Schel 153, 165, 167
Schouderslip 78, 92, 100, 111v., 126v., 219, 226
Semar 30, 134, 221
Sembadra 30, 135, 169, 221
Sewoe 31, 135
Sindok (kop van) 122, 125v., 230
Singasari (tempel) 31, 144
Singha-makara-ornament (boogvormig) 59, 152v.
— (rechthoekig) 58v., 152v.
— (horizontaal) 58v., 152v.
— (verticaal) 57v., 62, 64v., 66v., 152v., 221
Slagtand zie: tand
Slipooglid 91, 174v., 218
Slippengordijn zie: ornament
Slurf (afhangende bloem) 77, 88, 218
— (dierenkop-) 89
— (achterwaarts opgerold) 72, 76
— (recht opgerold) 76, 91, 218v., 224, 228
— (zijdelings opgerold) 77, 88, 218, 224
— (vlak ornament) 89v.
— (vlammend ornament) 90v., 218
—-op-poten zie: makara
SMITH 82
Snorlip zie: lip
Snorrebaardwang zie: wang
Soekoeh 31, 213v., 249
Soemberdjati 31
Soembernanas 31, 131, 232
Spiraal (recalcitrante) 50, 60, 155, 157, 219, 221
—slip zie: neusornament
Spleetoog zie: oog
Srikandi 30, 134, 169, 189, 221v.
Stapeltype zie: neusornament
STUTTERHEIM 18, 27, 30, 34, 126, 159, 244—251

Tand (bult-) 139v., 218
— (cylinder-) 138v.
— (kegel-) 138v., 218
— (olifants-) 72v., 76
— (onnatuurlijke slag-) 138, 211, 225
— (rechthoek-) 138v., 218v.
— (slag-) 134, 136v.
Tandvlees(-lip) zie: lip
—(-rand) 138—140
Tempellichaam(-ornament) 59v., 67, 101, 228
Tempelstijl 67v., 95v., 219, 225, 228v., 230—232, 242
Tikoes 95
Tjampa, 36, 40, 49, 52, 56, 58, 60, 65, 68, 73, 75—77, 83, 86v., 90, 92—96, 98, 100, 102, 114, 118, 124, 127, 130v., 132, 134, 138, 140—144, 155, 157, 159v., 162v., 166, 168, 170—173, 175—178, 185—190, 193v., 196v., 200, 202v., 208—210, 217, 227v., 235v., 241v.
Tjandimau-stijl 95, 117v., 219, 225, 241
Tjandisari 212v.
Tong (makara-) 74
— (singha-) 158—160, 219v.
Tussenornament zie: neusornament

Vlammend ornament zie: slurf
Vlammenrand (omlijstingsband) 48—50, 218, 224, 239
VOGEL 16, 38v., 41, 45, 69, 73, 75, 79, 83
Voorhoofdband 109, 184, 219
Voorhoofdtype zie: horen

Waaieroor zie: oor
Wang(-doorn) 205—207, 218, 231v., 234
—(-punt) 146v.
—(-kartel) 86—88, 148, 169v., 218v., 223
— (snorrebaard-) 146v., 221v.
Wenkbrauwboog 196v.
WOERMANN 82

Zakoog zie: oog

LIJST VAN BESPROKEN AFBEELDINGEN

De vetgedrukte nummers zijn hier achter gepubliceerd.

De lijntekeningen zijn schetsen naar de oorspronkelijke afbeeldingen, bedoelen hiermede slechts overeen te komen t.a.v. de besproken elementen.

Afb.

1 Apollotempel, Metapont (SCHEDE, pl. 10) 98v., 158
2 Leonidaion, Olympia (SCHEDE, pl. 36) 98v., 128, 158
3 's-Gravenhage, brugversiering (eigen photo) 98v., 132, 164, 177v.
4 Griekse kunst (WOERMANN I, Abb. 393) 53
5 Alexandersarcophaag (WOERMANN I, Taf. 64) 97v., 177, 187
6 Rome (WOERMANN III, Taf. 8) 39
7 Bhaja (BURGESS, A.M. 177) 42, 52, 54
8 — (JOUVEAU I, pl. III A) 43
9 Karli (JOUVEAU I, pl. I B) 42
10 — (JOUVEAU I, pl. VI 3) 42, 52
11 Gandhara (FOUCHER I, pl. 142) 52
12a Bharhoet (BURGESS, A.M. 21, venster) 43v., 99
12b — (BURGESS, A.M. 21, tempeltje) 52v.
13 — (BURGESS, A.M. 8, hoefijzerboog) 43
14 — (BURGESS, A.M. 8, singha) 158
15 — (BURGESS, A.M. 7) 159
16 Sanchi (BURGESS, A.M. 41) 132, 159
17 — (BURGESS, A.M. 48) 153, 177
18 Mathoera (BURGESS, A.M. 55) 85, 107
19 Gandhara (FOUCHER I, pl. 92a) 107, 158
20 — (FOUCHER I, pl. 93) 107, 132, 158, 195
21 — (BURGESS, A.M. 120 (2)) 81
22 — (BURGESS, A.M. 149) 79, 81
23 — (*Ann. Rep.* 1911/12, pl. XLVII, 30) 39, 43, 53v., 97v., 101, 160
24 — (*Ann. Rep.* 1911/12, pl. XLVIII, 31) 39
25 — (BURGESS, A.M. 106) 101, 110, 132, 159
26 Amarawati (BURGESS, A.M. 209) 159
27 Mahabodhi (BURGESS, A.M. 173) 43, 54
28 Boeddha Gaya (R. Mitra, pl. VIII) 54
29 — (*R. Mitra*, pl. IX) 45, 97v., 177v.
30 Mahabodhi (CUNNINGHAM, pl. XV) 45, 97—99, 105v., 107, 145, 159, 167, 177v., 193
31 Boeddha Gaya (BURGESS, A.M. 176, omlijsting) 42, 48
31a — (BURGESS, A.M. 176, votieftempel) 39, 54
32 Adjanta (BURGESS, A.M. 200) 43, 98v.
33 — (BURGESS, A.M. 201) 53
34 — (BURGESS, A.M. 202) 52
35 — (BURGESS, A.M. 206) 47
36 — (BURGESS, A.M. 207) 53
37a Nalanda (BURGESS, A.M. 231, torana boven) 38, 48—50, 78, 92, 97v., 160, 167, 177
37b — (BURGESS, A.M. 231, nissen daaronder) 39
38 Sarnath (COHN, pl. 21) 39, 63, 73, 75v., 85

39 Sarnath (*Ann. Rep.* 1907/08, pl. XX) 41, 44, 54, 99
40 Tjandimau (*Ann. Rep.* 1911/12, pl. LXXIII, fig. 2. De schets geeft een combinatie van de figuren 2 en 3) 78, 98, 100, 102, 104, 107, 111, 130, 132, 134, 140, 159, 174, 177, 193—195, 208
41 — (*Ann. Rep.* 1911/12, pl. LXXIII, fig. 3) 104
42 Sarnath (*Rupam* 1, blz. 14, fig. 4) 104, 187, 194v.
43 Radjaona (BURGESS, A.M. 225) 178, 181, 186
43a — (BURGESS, A.M. 225, makara) 76, 78
44 Baragaon, Nalanda (BURGESS, A.M. 229, moekhalingga) 108v.
45 — (BURGESS, A.M. 229, doorgangslijst rechts) 167
46 — (BURGESS, A.M. 229, voetstuk onder moekhalingga) 167
47 Konarak (Rupam 22/3, blz. 46) 170v., 175, 193, 196v.
48 — (VOGEL, pl. 9, torana) 38, 47v., 50, 77, 97v., 145
49 — (VOGEL, pl. 9, makara-rijdier) 76
50 Elephanta (*Ars As.* III, XVI, Çiwa's hoofdtooi) 106
51 Aihole (BURGESS, A.M. 268, pilaar links) 160, 167
52 Kailas, Ellora (BURGESS, A.M. 278, singha boven ingang) 106, 130, 140
53 — (BURGESS, A.M. 278, hoefijzerboog pilaar rechts) 63
54 Ellora (FERGUSSON I, pl. 82) 52v.
55 — (BURGESS, A.M. 281) 159
56 — (BURGESS, A.M. 283, dak boven midden) 43, 46
57 Dalmi (BURGESS, A.M. 292) 47
58 Tjar Kambha (BURGESS, A.M. 306) 100v., 159
59 Balligamve, Mysore (BURGESS, A.M. 313, 1) 46, 75, 84, 97v., 135, 140, 152, 156, 160, 167, 170, 177v., 187, 193
60 Dharwad (BURGESS, A.M. 316, architraaf) 45v., 74—78, 85—87, 90, 97, 160, 167, 173, 235
61 — (BURGESS, A.M. 317, 2) 47v., 145
62 — (BURGESS, A.M. 317, 4) 137
63 — (BURGESS, A.M. 319, 1) 132, 159, 170, 176
64 — (BURGESS, A.M. 319, 4) 78, 177, 187
65 Oenkal (BURGESS, A.M. 321, 1) 48v., 64, 78, 84, 156, 158, 170, 173, 187
66 Tjaudadampur (BURGESS, A.M. 321, 2) 46, 64, 187
67 Srirangam (*Rupam* 1, blz. 14, pl. 3) 105
68 Indische kunst (*Rupam* 1, blz. 15, pl. 12) 107
69 Tjaumoekh (*Ann. Rep.* 1907/8, pl. LXXXI,c) 160
70 Mamallapoeram (*Ann. Rep.* 1910/11, pl. XXVIII,b) 40v.
71 Aihole (*Ann. Rep.* 1907/8, pl. LXXIX) 40, 46, 77
72 Pallawa-kunst(JOUVEAU I, fig. 40 A) 41, 77
73 — (JOUVEAU I, fig. 37) 44, 100, 104
74 — (JOUVEAU I, pl. XIII B) 44
75 — (JOUVEAU I, pl. XV A) 56, 140, 159, 177
76 — (JOUVEAU I, pl. XIV) 56
77 — (JOUVEAU I, pl. XXVII B, koppen rechts) 130, 132, 140, 159, 172
78 Tandjore (JOUVEAU II, pl. XLI, middenplaat) 53, 100, 110, 112, 159
79 Pallawa-kunst (JOUVEAU I, fig. 42) 76
80 Burma (*Ann. Rep.* 1907/8, pl. IX,b) 181
81 — (WOERMANN II, Abb. 185) 160, 166, 169
82 Angkor Thom (COHN, pl. 133) 132, 205
83 Kambodja (*Rupam* 1 —, blz. 19, pl. 19) 100, 114
84 — (FOURNEREAU, R.K. pl. 4) 133v.
85 — (FOURNEREAU, R.K. pl. 31) 114, 133v., 145, 160
86 — (FOURNEREAU, R.K. pl. 60) 114, 133v., 214

87 Kambodja (FOURNEREAU, R.K. pl. 62) 84, 153
88 — (GROSLIER, pl. 104) 114, 133
89 — (FOURNEREAU, R. d'A. pl. 97) 40
90 — (FOURNEREAU, R. d'A. pl. 53) 134
91 Tjamse kunst (PARMENTIER, *Inv.*, pl. XXXII) 60
92 — (PARMENTIER, *Inv.*, pl. XXXVII, poort) 58
93 — (PARMENTIER, *Inv.*, pl. LXXI) 40, 60, 155
94 — (PARMENTIER, *Inv.*, pl. CLXXIII A) 56, 130, 134, 138, 140, 186
95 — (PARMENTIER, *Inv.*, pl. CLXXII) 40, 48, 56, 76, 86v., 90, 93, 98, 114, 130, 134, 138, 140, 155, 160, 166, 170, 172v., 175, 185v., 188, 197, 208
96 — (PARMENTIER, *Inv.*, pl. CLXXI A) 42
97 — (*Ars As.* IV, pl. IV, torana rechts) 49, 52, 65
98 — (*Ars As.* IV, pl. II, singhakop) 185
99 — (*Ars As.* IV, pl. VIII, no. 36.18) 100, 130, 132, 159, 175, 177, 185v., 188, 193, 196, 200, 202, 208
100 — (*Ars As.* IV, pl. VIII, no. 36.16) 100, 130, 132, 134, 159, 178, 186, 188, 193, 201
101 — (*Ars As.* IV, pl. VII, no. 36.3) 100, 124, 126, 162, 186, 188
102 — (*Ars As.* IV, pl. VII, no. 36.12) 162
103 — (*Ars As.* IV, pl. VIII, no. 16.19) 171
104 Palembang (O.D. 956; BRANDES, *Sing.*, pl. 38) 100, 130, 140, 143, 161, 173
105a Bima, Diëng (eigen photo) 49, 61, 202, 222
105b — (O.D. 4508; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 2) 43, 54, 61
106a Gatotkatja, Diëng (O.D. 4512) 61, 115, 153, 164
106b — (eigen photo) 61, 92, 115, 153, 164
107 Semar, Diëng (O.D. 2587) 58v., 61, 87, 89v., 115, 147, 153, 164
108 Ardjoena, Diëng (O.D. 4516) 61, 147, 154, 170, 172, 180, 191
109 — (O.D. 4515) 89, 147, 153, 164
110 Poentadewa, Diëng (O.D. 4521; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 4) 42, 59, 61, 64, 135, 138, 147, 154, 164, 180
111 — (O.D. 4520; KINSBERGEN, 91) 42, 61, 92, 147, 153v., 164v., 170, 172
112 Sembadra (O.D. 4523) 61, 115, 154, 165v., 191
113 Srikandi, Diëng (O.D. 2583; BOSCH, afb. 14) 61, 135, 154, 165, 183
114 Losse kop, Diëng (O.D. 2524) 148
115 Gedong Sanga A, B (O.D. 5787) 62, 115, 154, 164
116 — A, B (O.D. 6490; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 7) 31, 155
117 — B (O.D. 5788) 62, 64, 131, 138v., 183, 189, 199
118 —, losse kop (O.D. 8995) 199, 212
119 — C (O.D. 5777) 62
120 — C (O.D. 5778) 67
121 — C (O.D. 5780) 58v., 62, 85, 87, 90, 92, 115, 128v., 131, 135, 138v., 146, 154, 164, 191, 201, 222
122 — C (O.D. 5783; KROM, *Inl.*, pl. 6) 31
123 —, tj. Ratna (O.D. 5769) 62, 135, 139, 147, 165, 170
124 —, tj. Ratna (O.D. 5759) 62, 153, 165
125 —, tj. Ratna (O.D. 5761) 152
126 —, tj. Ratna (O.D. 5763) 152
127 Kalasan (O.D. 3110, 8363; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 11) 42, 56—59, 63, 87, 90, 135, 139, 146, 152, 165v., 180v., 191, 199
128 — (O.D. 3093) 135
129 — (O.D. 3994; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 12) 38, 43, 47, 49v., 52, 63, 88, 135v., 138, 143, 146, 164, 170, 191
130 — (O.D. 3996) 129, 165

131 Loemboeng (O.D. 775) 57v., 63, 86v., 90, 138v., 146, 165v., 173, 180v., 191, 195
132 — (O.D. 781) 41, 64, 135, 146, 164
133 Mendoet (O.D. 1968; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 20) 41, 64, 138v., 146, 165, 191
134 — (O.D. 1969) 43
135 — (O.D. 300) 57, 64, 87, 138, 146, 152, 166, 180, 191, 201
136 Baraboedoer (O.D. 4563; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 29) 48, 52, 57—59, 64, 114, 138, 145, 166, 173v., 180, 239
137a — (O.D. 427a) 48, 114, 129, 135, 138v., 146, 164, 173v., 191, 201, 239
137b — (KROM, *Inl.*, pl. 28) 38, 50, 56, 64
138 — (O.D. 428a) 138, 147v., 166, 173, 178, 191
139 —, reliëfs (O.D. 1007) 165, 167
140 —, reliëfs (O.D. 1024) 164v.
141 —, reliëfs (O.D. 1027) 164
142 —, reliëfs (O.D. 1028) 152, 166
143 —, reliëfs (O.D. 1030) 139, 146, 191
144 —, reliëfs (O.D. 1031) 115, 139
145 —, reliëfs (O.D. 1038) 139
146 —, reliëfs (O.D. 1041) 146v., 153, 161, 165
147 —, reliëfs (O.D. 1044) 164
148 —, reliëfs (O.D. 1050) 139, 191
149 —, reliëfs (O.D. 1055) 147, 170, 172
150 —, reliëfs (O.D. 1094) 165
151 Pawon (O.D. 2043) 56v., 59, 64, 87, 89, 114, 129, 136, 138v., 146, 154, 160, 165, 167, 173v., 179v., 191, 195
151a — (O.D. 2043, paneel) 64, 92
152 Sewoe (*ABIA* 1928, pl. XI) 57, 64
153 — (KROM, *Inl.*, pl. 16) 41
154 — (O.D. 4449) 57, 64, 138v., 146, 165, 180
155 Boebrah (O.D. 389; *R.O.C.* 1910, 153c) 139, 165, 167
156 Sewoe (O.D. 4446) 64, 146
157 — (O.D. 4448) 41, 59, 64, 92, 98, 114v., 129, 145v., 165, 177, 180, 191, 194v., 201, 204v.
158 — (O.D. 804) 136, 165
159 — (O.D. 4426; BOSCH, afb. 15c) 115
159a Merak (O.D. 8312, O.V. 1927, pl. 33a) 65
160 Sari (KROM, *Inl.*, pl. 13) 57, 65
161a — (O.V. 1930) 42, 65v.
161b (O.V. 1930, pl. 4/11, raam) 42, 52, 64v., 76
161c — (O.V. 1930, pl. 10a) 165
162 Lara Djonggrang (O.D. 6757, 7338) 57, 66, 112, 116, 153, 225
163 — (O.D. 5328) 56
164 — (O.D. 5380) 116, 139, 153, 170, 181v., 188, 202, 225, 236
165 — (O.D. 4279) 43, 47, 49, 66, 116, 146, 148, 160, 166, 169v., 174, 177, 182, 192, 196, 204
166 — (O.D. 6410) 66, 182
167 — (O.D. 4287, *R.O.C.* 1909, pl. 126) 43, 66v.
168 — (O.D. 5399, O.V. 1920, blz. 112, pl. 1) 166
169 — (O.D. 6679) 67
170 — (O.D. 4096) 149
171 — (O.D. 4133) 148v., 160, 166
172 — (O.D. 5350) 182
173 — (O.D. 5233) 170

174 Lara Djonggrang (O.D. 4062) 148
175 M. Java (O.D. 456; *R.O.C.* 1903, pl. 26,1) 116, 166, 173, 176, 181
176 Baraboedoer, reliëfs (O.D. 1048) 64, 110, 115, 161
177 —, reliëfs (O.D. 1049) 64, 110, 115
178 —, reliëfs (O.D. 1047) 115, 161
179 —, reliëfs (O.D. 1060) 149
180 Pringapoes (O.D. 534) 62, 91, 99, 111, 116, 131, 137, 161, 175, 177, 181, 188, 192, 202
181 — (O.D. 542) 139, 169v., 174v., 181, 188, 192
182 Ngawen (O.D. 2057; *R.O.C.* 1911, pl. 174) 42, 66, 110, 161, 169, 192, 249
183 — (O.D. 9009) 66, 146, 192
184 — (O.D. 7414) 66, 112, 169
185 — (O.D. 7415) 66
185a Pasar Gede (eigen photo) 214, 226, 249
186 Lara Djonggrang (O.D. 4132) 129
187 — (O.D. 4142) 148, 170, 226
188 — (O.D. 5249) 112
189 — (O.D. 5354) 66, 99v., 104, 111v., 126, 131, 149, 151, 161, 169
190 — (O.D. 5364) 111, 170
191 — (O.D. 5870) 100, 111, 148
192 — (O.D. 6355) 66, 110, 112
193 — (O.D. 4093) 148
194 — (O.D. 4097a) 148
195 — (O.D. 4095) 148
196 — (O.D. 4097) 172
197 — (O.D. 5208) 100, 111, 148, 180, 183, 188, 196, 226, 249
198 — (O.D. 298) 98, 100, 133, 138v., 148, 151, 160, 166, 170, 174, 196, 198, 202
199 Sadjiwan (O.D. 345; VAN BLOM, pl. 13) 112, 137, 161, 169, 192
200 M. Java (O.D. 2510) 149, 161, 192, 196, 202, 207, 222v.
201 — (O.D. 244) 149
202 — (O.D. 454; *R.O.C.* 1903, pl. 26^{3}) 100, 113, 161, 174, 212, 225, 227
203 Diëng (O.D. 2535) 158, 161
204 — (O.D. 1158) 137
205a — (O.D. 2550) 211
205b — (eigen photo) 211
206 Kalasan (O.D. 278) 137
207 Baraboedoer (O.D. 1111; *R.O.C.* 1905/6, pl. 78 e—f) 192
208 — (O.D. 997) 112, 126, 128, 161, 174, 178—180, 188
209 — (O.D. 997a) 201
210 — (O.D. 998a) 170, 192
211 — (O.D. 399) 131, 161, 170, 177
212 — (VAN ERP, grote singha) 134, 137, 161
213 Pringapoes (O.D. 543) 161
214 Ngawen (O.D. 2058; *R.O.C.* 1911, pl. 175) 158, 161, 170, 177
215 — (O.D. 2061; *R.O.C.* 1911, pl. 177a) 174
216 Lara Djonggrang (O.D. 291a) 104, 170
217 — (O.D. 4308) 134
218 — (O.D. 4309) 131, 170
219 — (O.D. 292) 170
220 — (O.D. 5422; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 38) 192
221 — (O.D. 528) 171, 174v., 192, 196, 202
222 — (O.D. 528a) 171

223 M. Java (O.D. 373) 161
224 Tjandisari, Parakan (eigen photo) 200, 213 (titelplaat)
225 Sanggariti (O.D. 5933) 67, 116, 129, 140, 165
226 — (O.D. 5935) 129
227 Ngandjoek (O.D. 1708; *R.O.C.* 1913, pl. 13b) 196
228 Goenoenggangsir (O.D. 3314) 67
229 Plaosan (KROM, *Inl.*, pl. 43) 155
230 Badoet (*O.V.* 1929, pl. 22) 64, 67, 116, 129, 154
231 Goenoeng Woekir (*O.V.* 1938, pl. 27) 49, 52, 85—90, 131, 220
232 Soembernanas (O.D. 4029; *O.V.* 1920, pl. 10) 112, 130, 138, 140, 143, 173
233 Inscriptie Sindok (KINSBERGEN, no. 212) 113, 127, 130, 132, 137, 171, 175, 204, 211
234 Belahan (O.D. 6930; *Djawa* 18, blz. 301, pl. 8) 133, 196v.
235 Bara (KROM, *Inl.*, pl. 56) 133, 162, 208
236 Kidal (O.D. 3937; *P.O.D.* I, pl. 1) 109, 189
237 — (O.D. 3938; *P.O.D.* I, pl. 5) 112, 137, 155, 183, 197—199
238 — (O.D. 3939; *P.O.D.* I, pl. 4) 98, 137, 183v., 193, 198, 204, 208
239 — (O.D. 3942; *P.O.D.* I, pl. 6) 129, 137, 170, 185, 193, 199, 202, 204v., 209
240 — (O.D. 3964; *P.O.D.* I, pl. 13b) 182v., 198, 204
241 — (O.D. 3965; *P.O.D.* I, pl. 13a) 182
242 — (O.D. 3966; *P.O.D.* I, pl. 13d) 192
243 — (O.D. 3967; *P.O.D.* I, pl. 13c) 113, 129, 140, 170, 175, 183, 197v., 204, 209, 211
244 Singasari (O.D. 678) 137, 193
245 — (O.D. 681) 112
246 — (O.D. 685; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 52) 129, 183, 198
247 — (O.D. 686) 173
248 — (O.D. 688) 182v.
249 — (O.D. 765) 129, 133
250 — (BRANDES, *Singasari*, pl. 26) 98, 107
251 — (O.D. 1192; photo CEPHAS, eigendom Inst. Kern) 112, 124, 208v.
252 Djago (KROM, *Inl.*, pl. 61) 155
253 — (O.D. 2417) 112, 184, 193, 197v., 203, 205, 207
254 — (KROM, *Inl.*, pl. 52) 109, 112, 130, 173, 193, 197v., 203, 205v., 208
255 — (BRANDES, *Djago*, pl. 206) 133
256 Djawi (O.D. 1859) 129, 137, 140, 173, 197v.
257 Papoh (O.D. 6774; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 64) 60, 112, 199
258 Soemberdjati (O.D. 2446) 183
259 — (O.D. 7207) 140, 170v., 173, 175, 183, 193, 197v.
260 — (O.D. 2444) 206
261 Toemapel (O.D. 1917) 112
262 Kalitjilik (O.D. 6597) 99, 110, 112, 129, 132, 137, 170v., 173v., 185v., 190, 192v., 196v.
263 — (O.D. 6596) 185, 198
264 — (O.D. 2171) 203
265 Tigawangi (O.D. 7098; STEIN CALLENFELS, pl. 3) 67, 215
266 — (O.D. 7109; STEIN CALLENFELS, pl. 9) 67
267 — (O.D. 7110; STEIN CALLENFELS, pl. 10) 215
268 Badjangratoe (O.D. 2458) 108, 111, 112, 184, 197v.
269 Djaboeng (O.D. 6469) 109
270 — (O.D. 6778) 112, 130, 140, 184, 197v., 203
271 Djedong (O.D. 1262) 170, 183v.

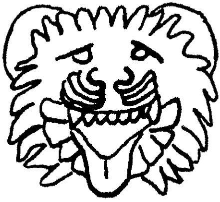
272 Djedong (O.D. 1264; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 76) 133
273 — (O.D. 1269) 113, 170, 175, 183v., 192v., 197v., 208v.
274 Panataran, jaartaltempel (O.D. 3911a; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 86) 108
275 —, jaartaltempel (O.D. 6607) 112v., 129, 171, 175, 183, 185, 193, 197v., 203, 208
276 Bangkal (O.D. 1389) 99, 113, 137, 170v., 173, 197
277 — (O.D. 1392) 112, 130, 173, 175, 185, 192, 197v.
278 Gambar (O.D. 2181) 99, 112, 183, 189, 197
279 Lebak (O.D. 1918) 183, 189
280 Sawentar (O.D. 6613; zie ook KROM, *Inl.*, pl. 89) 193, 197v.
281 Ngetos (O.D. 2711) 112, 185, 197v.
282 Soekoeh (O.D. 7194) 213
283 O. Java (O.D. 1167; BRANDES, *Singasari*, pl. 61a) 100, 107
284 — (O.D. 1212; *R.O.C.* 1911, pl. 165a) 133, 206
285 — (O.D. 1222; *R.O.C.* 1911, pl. 163b) 138, 205
286 — (BRANDES, *Singasari*, pl. 39) 206
287 Lomas Rishi (VOGEL, pl. 2) 69, 72, 75v.
288 Bharhoet (BURGESS, A.M. 5) 49, 72, 80
289 — (BURGESS, A.M. 23) 72
290 — (WOERMANN II, Abb. 145) 70, 72, 76
291 Bharhoet (VOGEL, pl. 3) 69, 73v., 78
292 Sanchi (BURGESS, A.M. 42) 49, 72v., 76, 80
293 Mathoera (COUSENS, pl. 9) 74
294 — (VOGEL, pl. 4) 70, 82
295 — (VOGEL, pl. 5) 70, 81, 83
296 Voor-Indië (WOERMANN II, Taf. 13b) 70, 246
297 Hellenistische kunst (BAUMEISTER I, pl. 759) 70v.
298 Rome (WOERMANN III, Taf. 1) 82
299 —? (WOERMANN III, Abb. 8) 82v.
300 Gandhara (BURGESS, A.M. 102) 83
301 Amarawati (VOGEL, pl. 6) 45, 75, 79
302 — (WOERMANN II, Abb. 149) 70, 72, 75, 77
303 Boeddha Gaya (BURGESS, A.M. 171) 74
304 Sarnath (VOGEL, pl. 7) 46, 72, 77, 81, 83, 90
305 Tjandimau (*Ann. Rep.* 1911/2, pl. LXXIV,1) 75v., 95
306 Deogarh (BURGESS, A.M. 252) 78, 98, 160
307 Aihole (BURGESS, A.M. 268b, makara boven links) 76
308 Amarawati (FERGUSSON I, 42) 46
309 Balligamve, Mysore (BURGESS, A.M. 312) 84
310 Indische kunst (COUSENS, pl. 17) 78
311 — (COUSENS, pl. 18) 77
312 — (COUSENS, pl. 19) 77
313 Dambal (BURGESS, A.M. 326) 46, 89, 140
314 Indische kunst (COUSENS, pl. 22) 78
315 Khmer-kunst (FOURNEREAU, R.K. pl. 57) 74
316 Tjamse kunst (*Ars As.* IV, pl. IX, no. 31.2) 76v., 87, 90, 92v., 203, 208
317 — (*Ars As.* IV, pl. IX, no. 39.5) 83
318 — (*Ars As.* IV, pl. X, no. 39.5) 73, 75—77, 83, 86v., 90, 93, 138
319 — (*Ars As.* IV, pl. XI, no. 39.6) 93
320 — (*Ars As.* IV, pl. XI, no. 31.1) 76, 87, 90, 92, 171, 203, 208
321 Djambi (NEEB, pl. I) 92
322 — (NEEB, pl. II) 138, 170
323 — (NEEB, pl. III) 92

324 Djambi (NEEB, pl. IV) 92, 138, 203, 206
325 Ardjoena (eigen photo) 85, 87, 90
326 Diëng (O.D. 2538) 89
327 Ratna (O.D. 5765) 85, 87
328 — (O.D. 6486) 92, 155
329 Mendoet (O.D. 264) 88
330 — (O.D. 303) 85, 88, 90
331 — (O.D. 304) 87
332 — (O.D. 1974) 87, 89
333 Baraboedoer (BOSCH, pl. 5) 74, 76v., 87v., 90
333a — (O.D. 400) 92, 146
334 — (O.D. 437a) 52, 77, 84—90, 92, 239
335 — (BOSCH, pl. 10) 76, 87, 89, 131
336 Baraboedoer (O.D. 1108; *R.O.C.* 1905/6, pl. 78a) 88, 161
337 Boebrah (O.D. 387; *R.O.C.* 1910, pl. 152b) 87, 131
338 — (O.D. 391a; *R.O.C.* 1910, pl. 151c) 89v., 203
339 — (O.D. 4421) 87
340 Pringapoes (O.D. 545) 87
341 Lara Djonggrang (O.D. 4284) 84, 87, 89v., 131
342 — (STUTTERHEIM, *Rama-L.*, pl. 64) 74
343 Indische kunst (COUSENS, pl. 23) 74
344 Ngawen (O.D. 2060; *R.O.C.* 1911, pl. 177c) 84—87, 89v., 131
345 Sadjiwan (O.D. 348a; VAN BLOM, pl. 31) 87v., 89v.
346 Plaosan (O.D. 2117) 76
347 Oengaran (O.D. 251; KROM, *Inl.*, pl. 8a) 83
348 O. Java (STUTTERHEIM, *Rama-L.*, pl. 224) 74
349 — (O.D. 239) 85
350 — (O.D. 1759) 170
351 — (O.D. 1790) 138, 203, 211
352 — (O.D. 1912) 91, 203
353 — (O.D. 1962) 75, 91v., 138, 170, 203, 206
354 — (O.D. 1963) 170
355 Ploembangan (O.D. 6465) 91
356 Ontwikkeling „leeuwenkop-band" 154
357 Ontwikkeling „recalcitrante spiraal" 46, 155, 157
358 Ontwikkeling singha-makara-ornament 49 (op blz. 51).

ERRATA

blz. 19, noot 12, 5e regel, staat: 106, moet zijn: 107
blz. 95, eerste regel, staat: bestaand, moet zijn: bestaan
blz. 153, voorlaatste alinea, 7e regel, staat: 107, moet zijn: **107**
blz. 204, noot 94, 3e regel, staat: 238, moet zijn: **238**
blz. 204, noot 94, 4e regel, staat: 239, moet zijn: **239**
blz. 210, voorlaatste alinea, 7 regel, staat: komst, moet zijn: opkomst
blz. 230, laatste alinea, 4e regel, staat: 189, moet zijn: 190
blz. 233, laatste alinea, 4e regel, staat: ; , moet zijn: ,

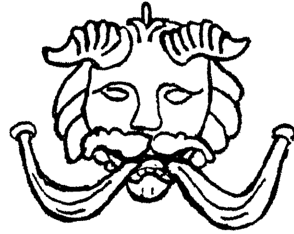
AFBEELDINGEN



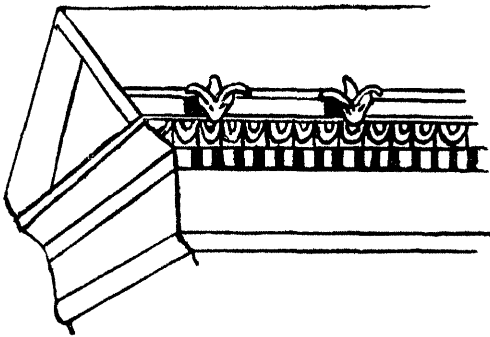
1



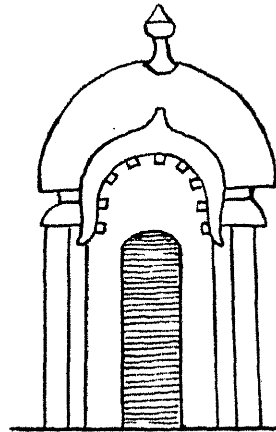
2



3



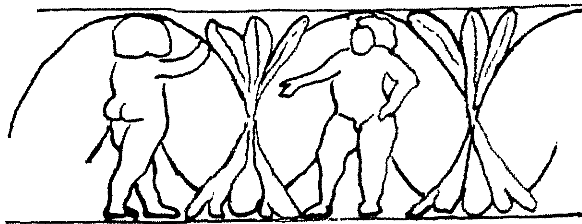
5



12b

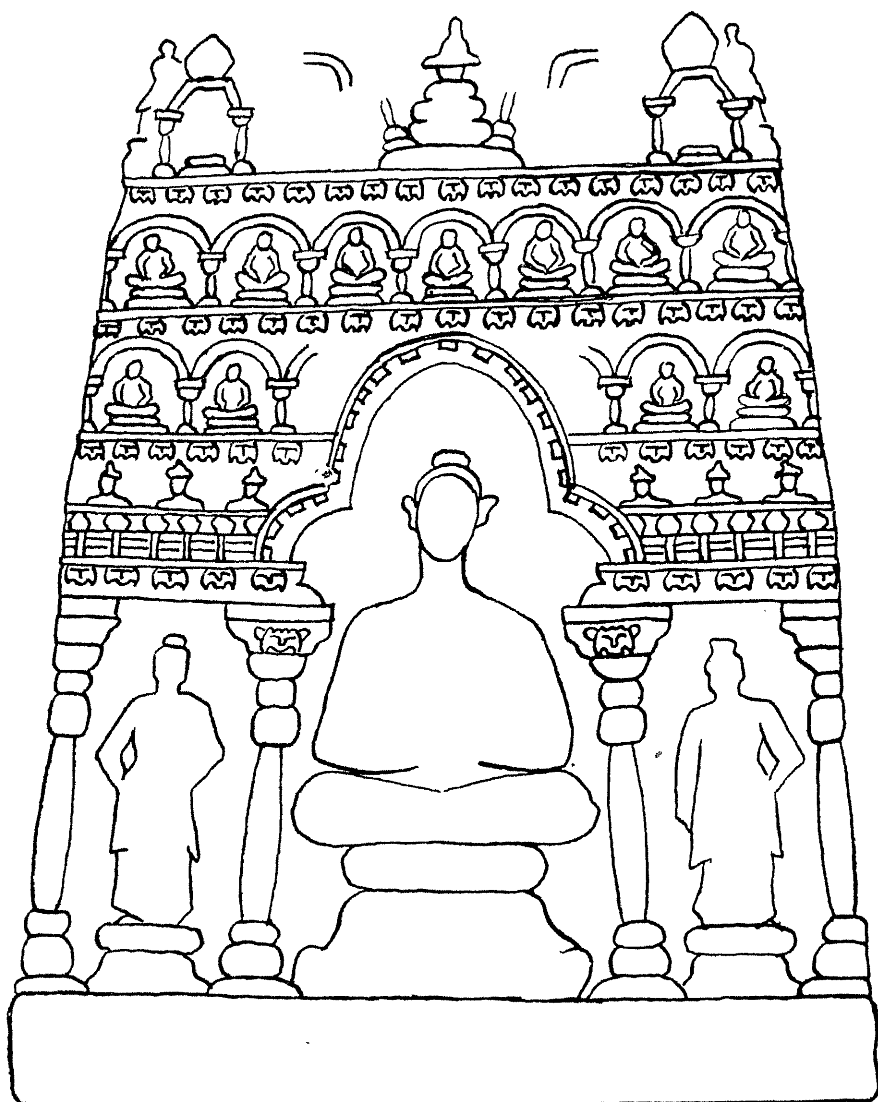


20



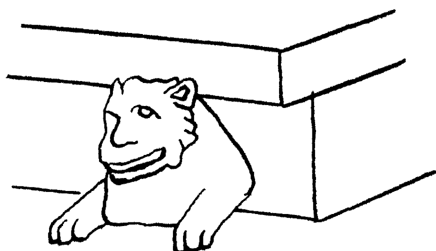
22

1. Apollotempel, Metapont (SCHEDE, pl. 10). — **2.** Leonidaion, Olympia (SCHEDE, pl. 36). — **3.** 's-Gravenhage, brugversiering (eigen photo). — **5.** Alexandersarcophaag (WOERMANN I, Taf. 64). — **12b.** Bharhoet (BURGESS, A.M. 21, tempeltje). — **20.** Gandhara (FOUCHER I, pl. 93). — **22.** Gandhara (BURGESS A.M. 149).

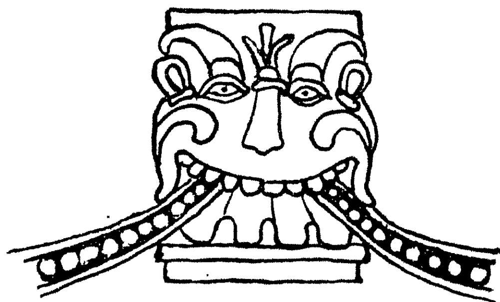


23

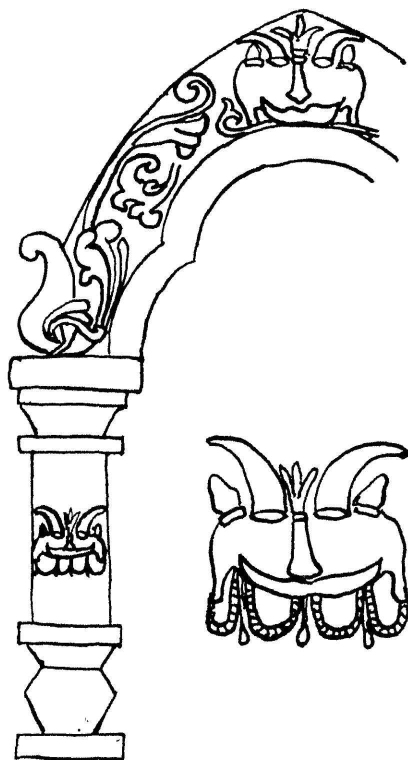
23. Gandhara (*Ann. Rep.* 1911/12, pl. XLVII (30)).

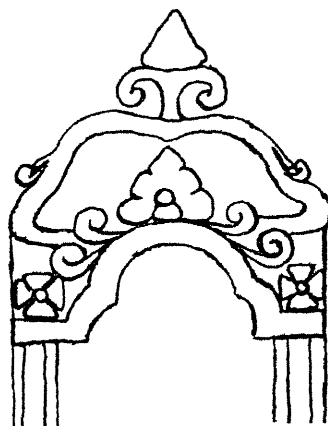


25

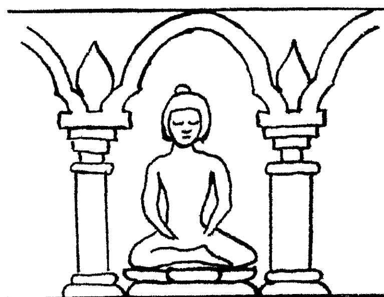


30





31



37a

37b

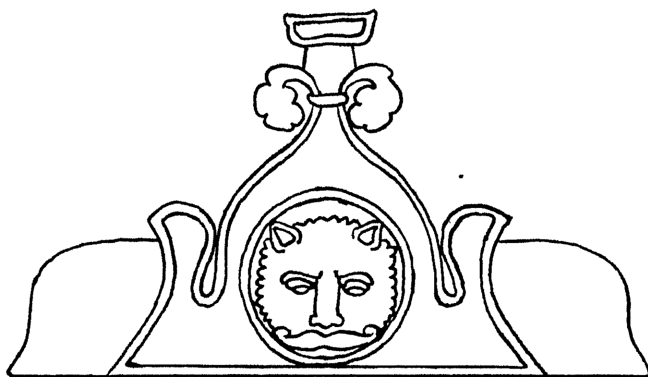
25. Gandhara (Burgess A.M. 106). — **30.** Mahabodhi (Cunningham, pl. XV). — **31.** Boeddha Gaya (Burgess A. M. 176, omlijsting). — **37a.** Nalanda (Burgess A.M. 231, torana boven). — **37b.** Nalanda (Burgess A.M. 231, nissen daaronder).



38a

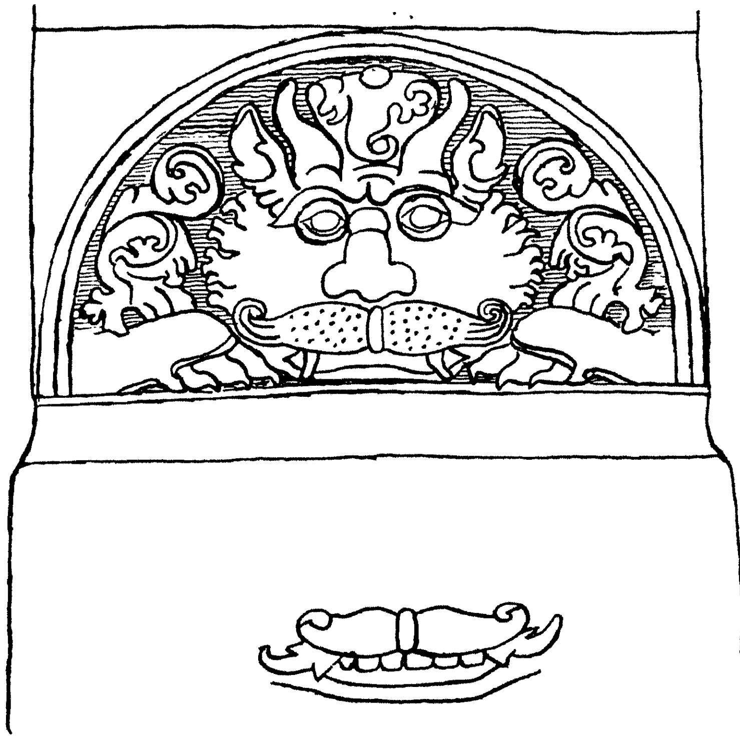


38b

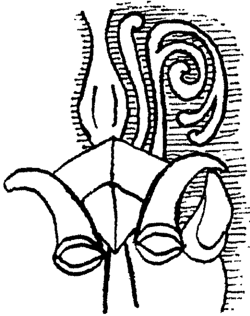


39

38a en b. Sarnath (Cohn, pl. 21). — **39.** Sarnath (*Ann. Rep.* 1907/8, pl. XX).



40

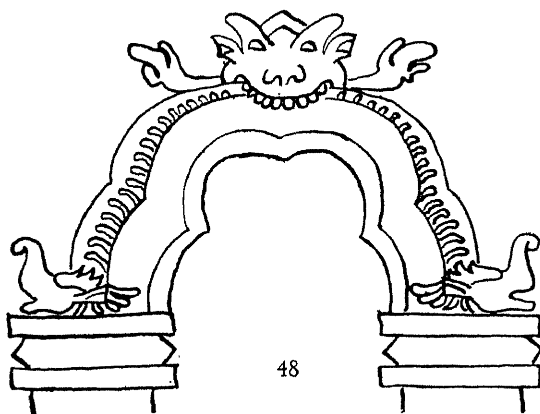


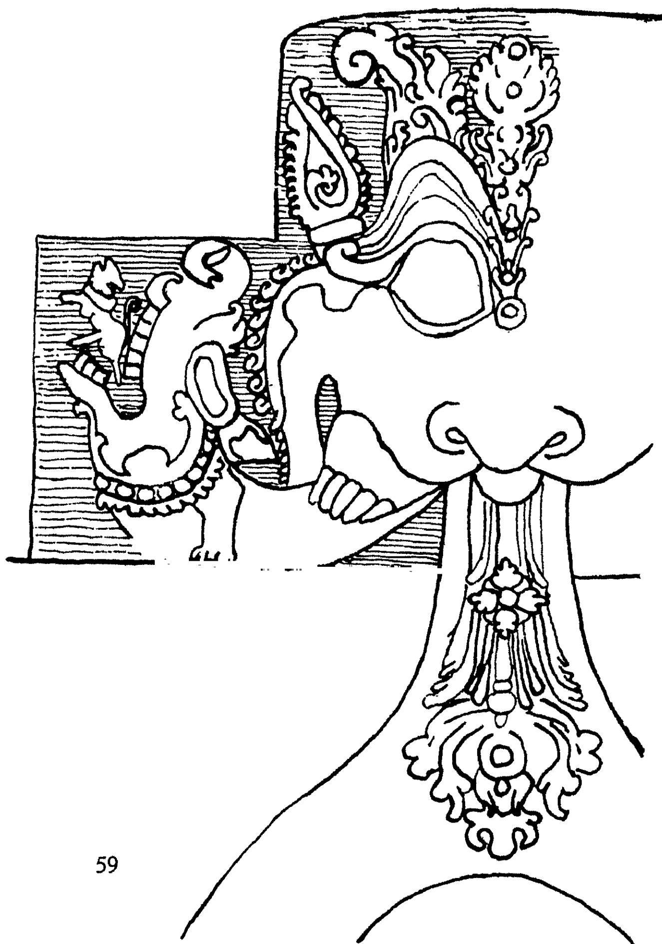
43



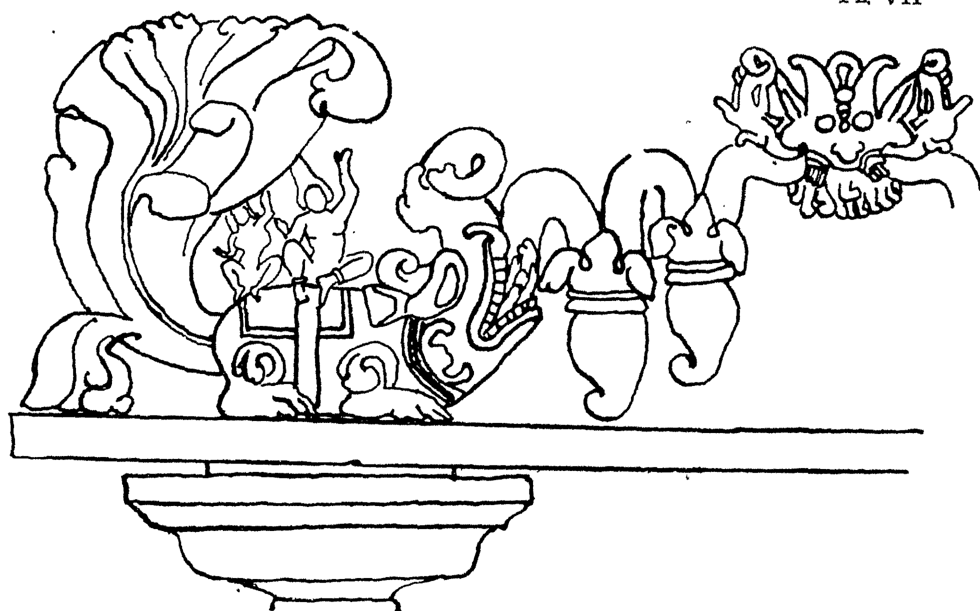
44

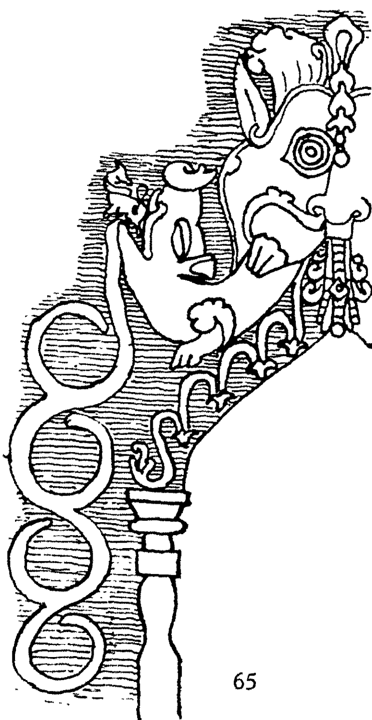
40. Tjandimau (*Ann. Rep.* 1911/12, pl. LXXIII, fig. 2. De schets geeft een combinatie van fig. 2 en fig. 3). — **43.** Radjaona (BURGESS A.M. 225). — **44.** Baragaon, Nalanda (BURGESS A.M. 229, moekhalingga).

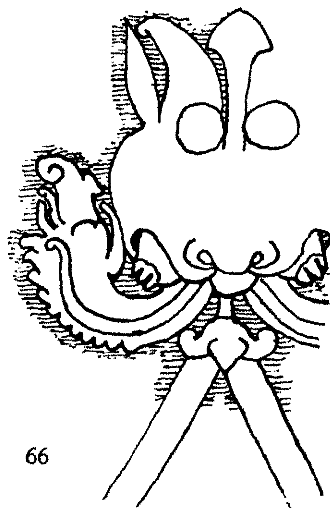




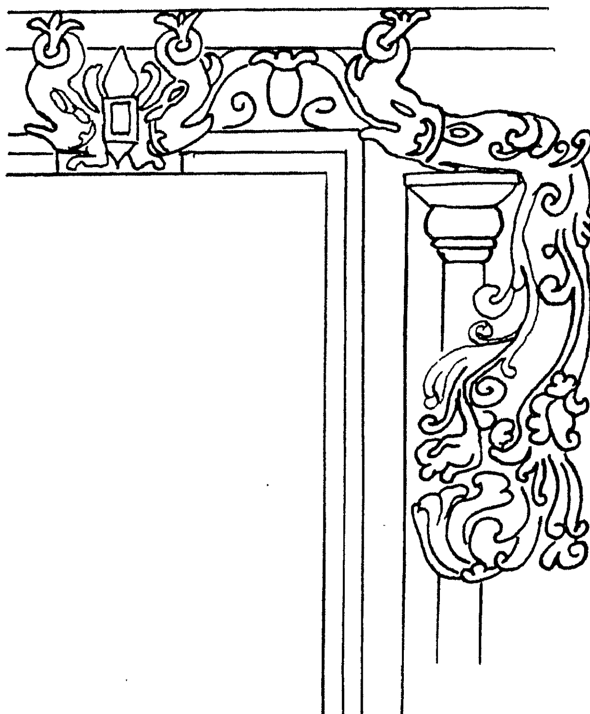
48. Konarak (VOGEL, pl. 9, torana). — **59.** Balligamve, Mysore (BURGESS A.M. 313 (1)).


60

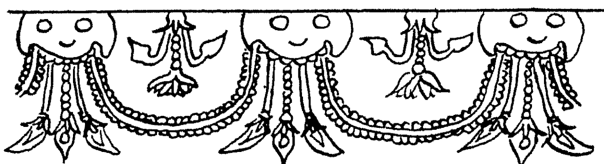

65


66

60. Dharwad (BURRGESS A.M. 316, architraaf). — **65.** Oenkal (BURGESS A.M. 321 (1)). — **66.** Tjaudadampur (BURGESS A.M. 321 (2)).



71

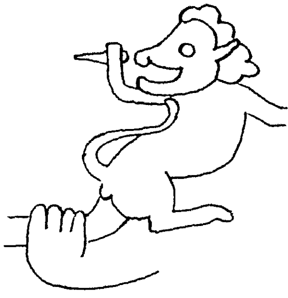


81

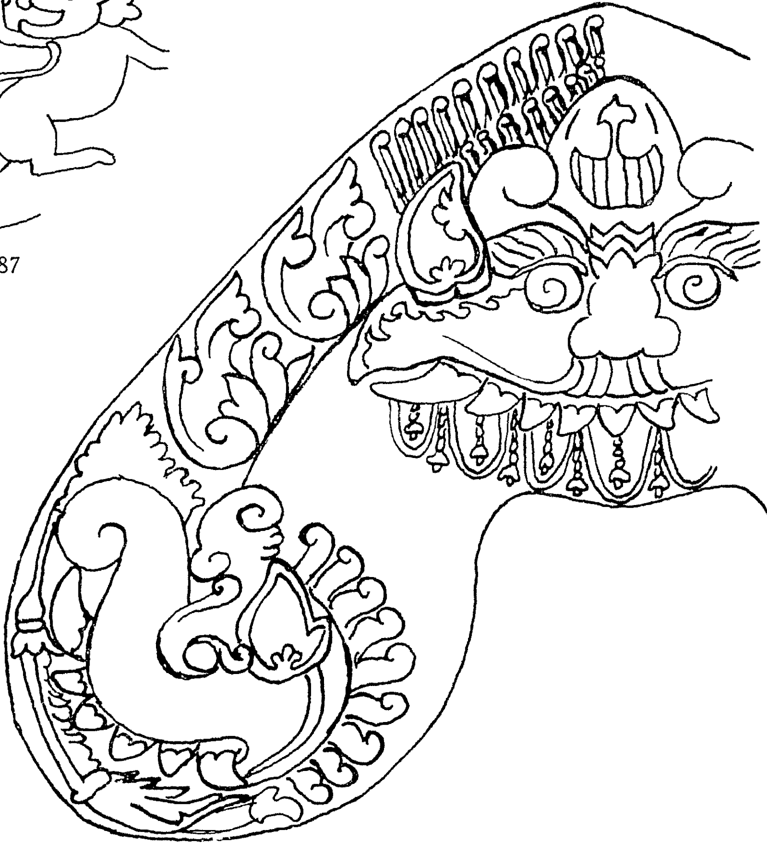


85

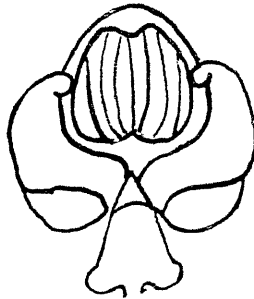
71. Aihole (*Ann. Rep.* 1907/8, pl. LXXIX). — **81.** Burma (WOERMANN II, Abb. 185). — **85.** Kambodja (FOURNEREAU R.K., pl. 31).



87



95



98

87. Kambodja (FOURNEREAU R.K., pl. 62). — **95**. Tjamse kunst (PARMENTIER, *Inv.*, pl. CLXXII). — **98**. Tjamse kunst (*Ars As.* IV, pl. II (singha-kop).



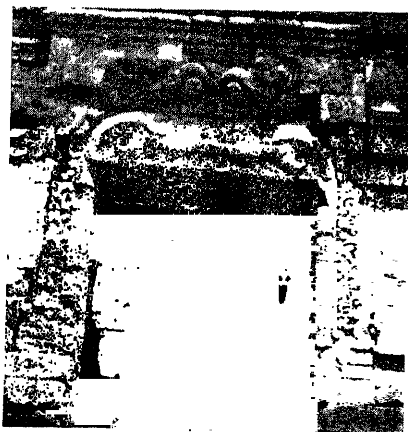
99



100



101

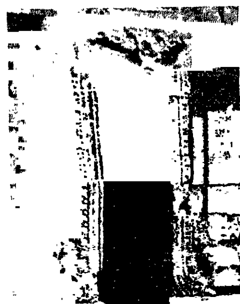


105a

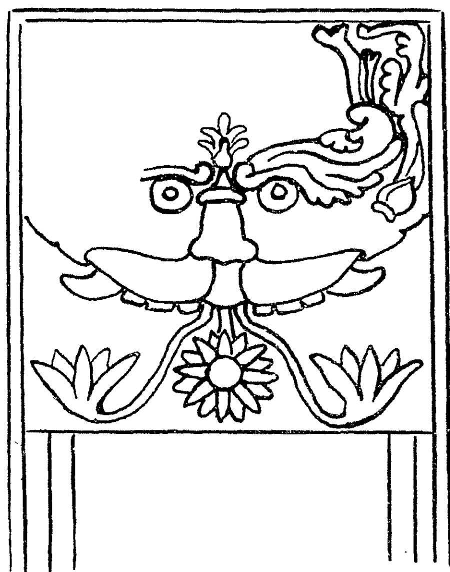
99-101. Tjamse kunst (*Ars As.* IV, pl. VIII no. 36.18, VIII no. 36.16 en VII no. 36.3). — **105**a. Bima, Diëng (eigen photo).



106b



107

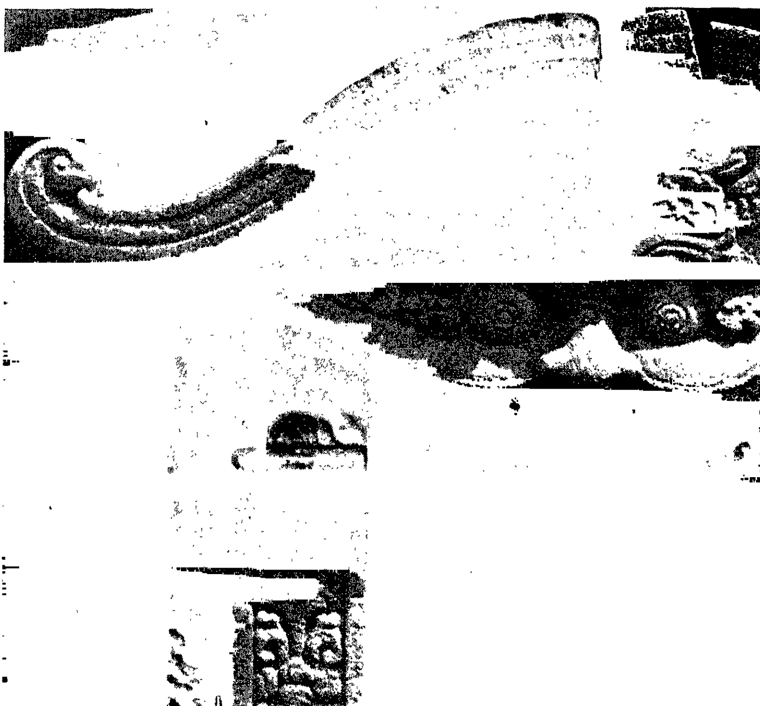


112



117

106b. Gatotkatja, Diëng (eigen photo). — **107**. Semar, Diëng (O.D. 2587). — **112**. Sembadra, Diëng (O.D. 4523). — **117**. Gedong Sanga B (O.D. 5788).

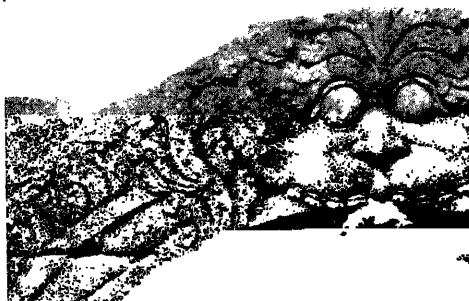




121. Gedong Sanga C (O.D. 5780).



135



137a

135. Mendoet (O.D. 300). — **137**a. Baraboedoer (O.D. 427a).

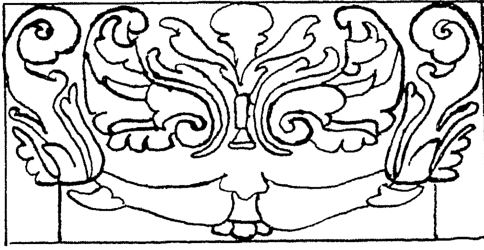


151

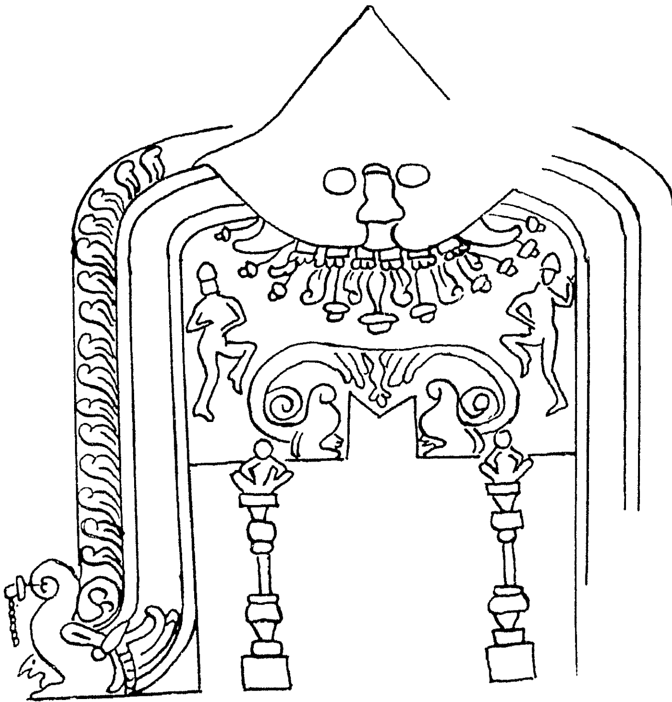


157

151. Pawon (O.D. 2013) — **157**. Sewoe (O.D. 4448).

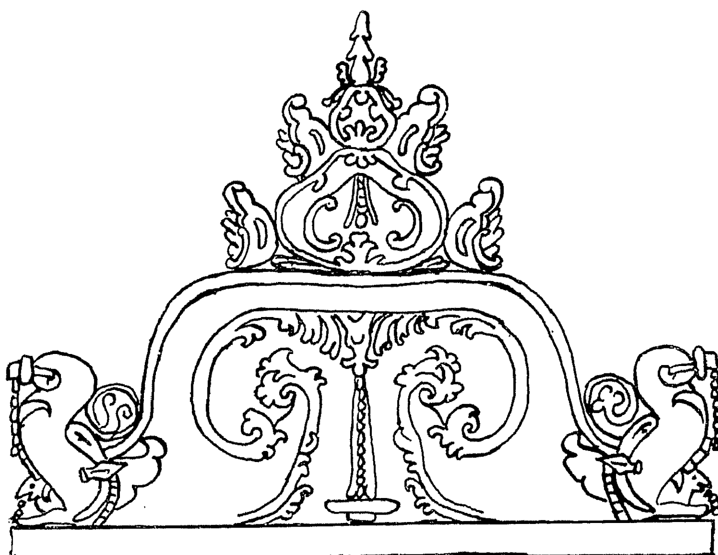


159

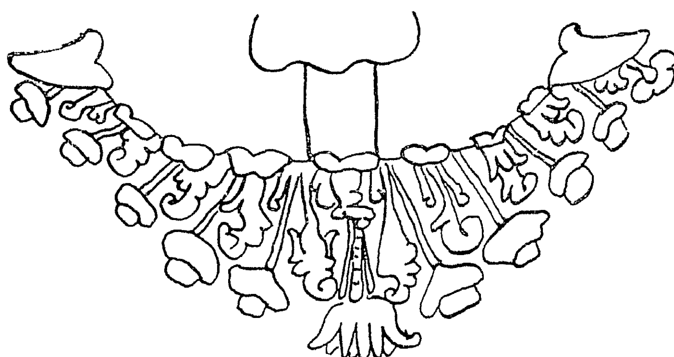


161a

159. Sewoe (O.D. 4426; BOSCH, afb. 15c). — **161**a. Sari (O.D. 1930).



161b



161c

161b. Sari (*O.V.* 1930, pl. 4/11, raam). — **161c**. Sari (*O.V.* 1930, pl. 10a).

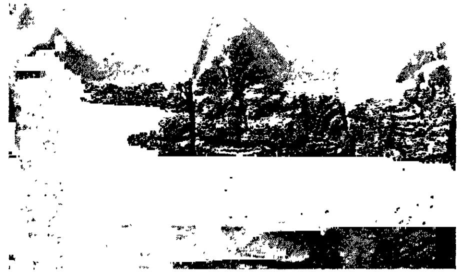


164

164. Lara Djonggrang (O.D. 5380).



165



182



180



185a

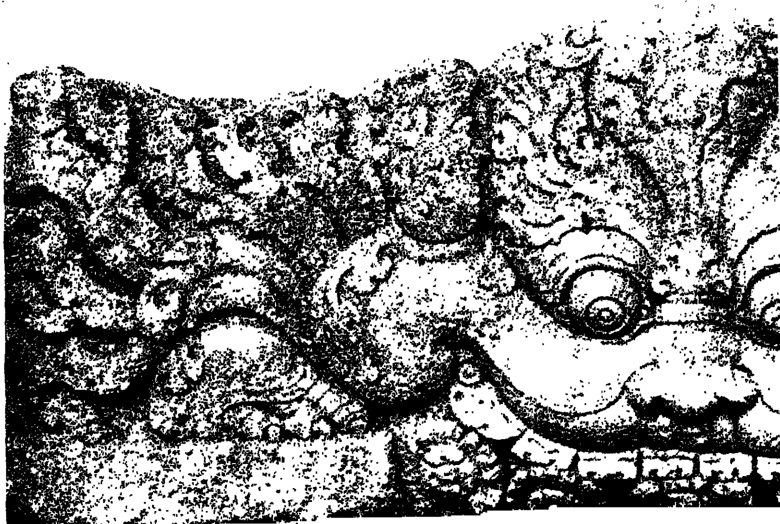
165. Lara Djonggrang (O.D. 4279). — **180.** Pringapoes (O.D. 534). — **182.** Ngawen (O.D. 2057, *R.O.C.* 1911, pl. 174). — **185**a. Pasar Gede (eigen photo).



189



197



198

189. Lara Djonggrang (O.D. 5354). — **197/198.** Lara Djonggrang (O.D. 5208 en 298).



205a

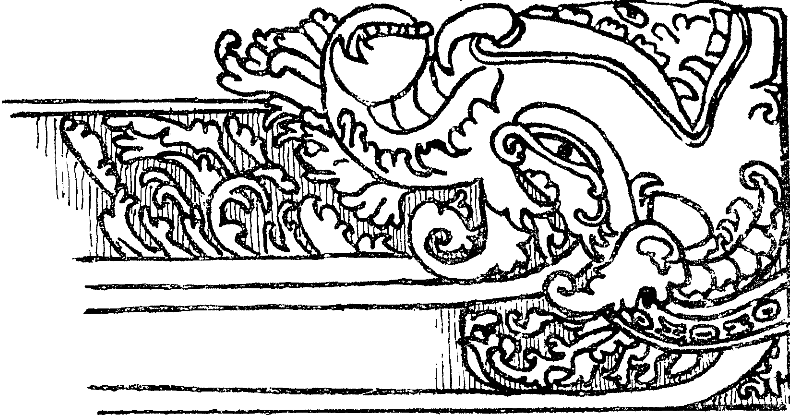


205b



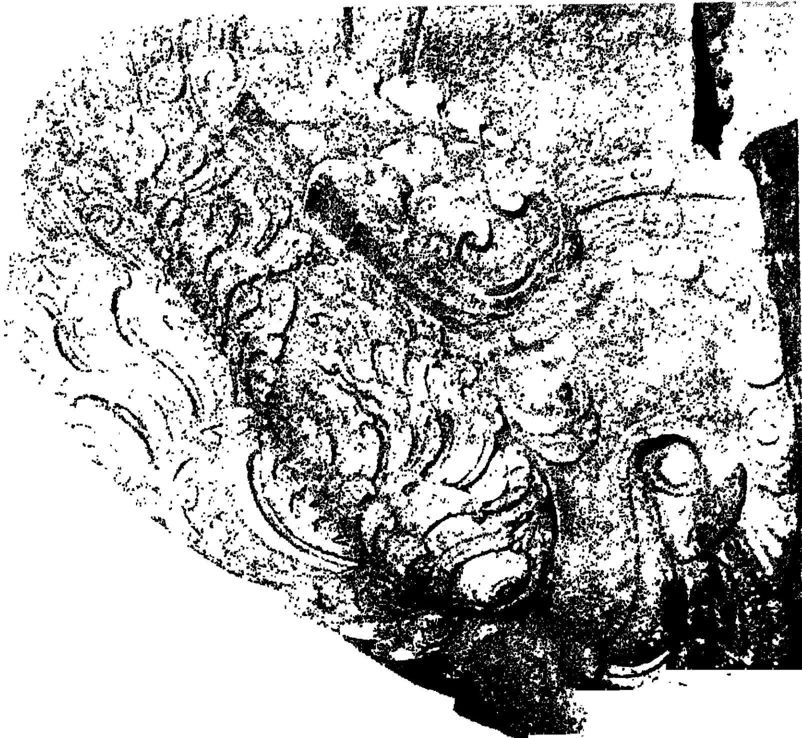
208

205a en b. Dieng (O.D. 2550 en eigen photo). — **208**. Baraboedoer (O.D. 997).



231

231. Goenoeng Woekir (*O.V.* 1938, pl. 27).

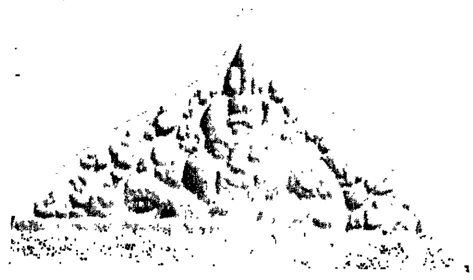


221

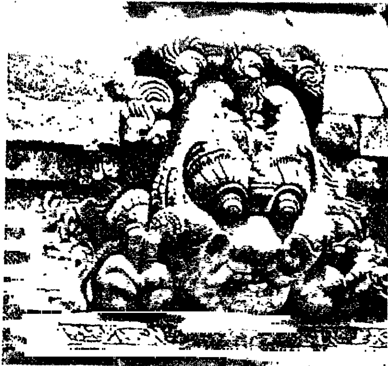
221. Lara Djonggrang (O.D. 528).



232



233



238



239

232. Soembernanas (O.D. 4029; *O.V.* 1920, pl. 10). — **233**. Inscriptie Sindok (KINSBERGEN, no. 212). — **238**. Kidal (O.D. 3939; *P.O.D.* I, pl. 4). — **239**. Kidal O.D. 3942; *P.O.D.* I, pl. 6)..



243



250

243. Kidal (O.D. 3967; *P.O.D.* I, pl. 13c). — **250**. Singasari (BRANDES, *Singasari*, pl. 26).



251. Singasari (O.D. 1192, photo CEPHAS, eigend. Inst. Kern).



259

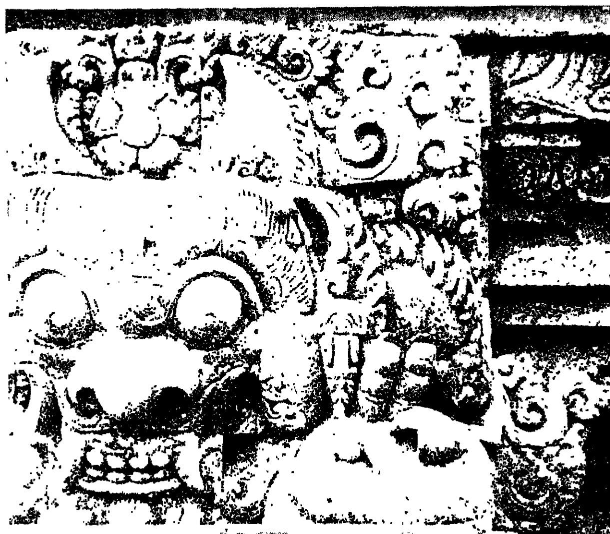


262

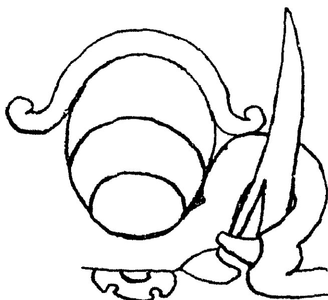
259. Soemberdjati (O.D. 7207). — **262**. Kalitjilik (O.D. 6597).



273



275



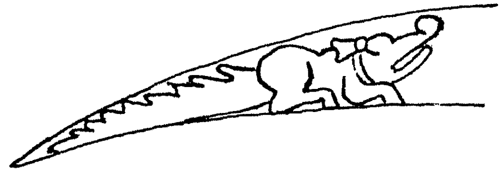
284

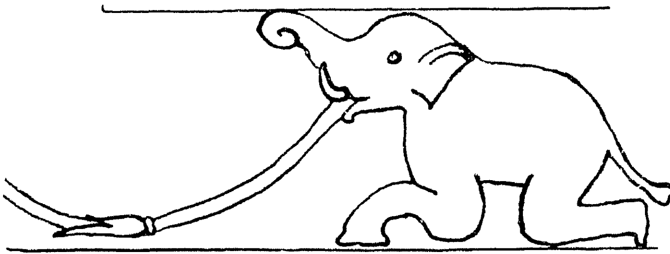


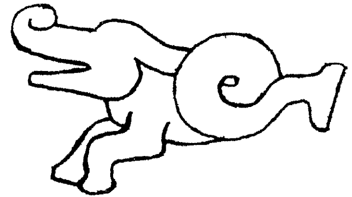
285

273. Djedong (O.D. 1269). — **275**. Panataran, jaartal t (O.D. 6607). — **284**. Oost-Java (O.D. 1212; *R.O.C.* 1911, pl. 165a). — **285**. Oost-Java (O.D. 1222; *R.O.C.* 1911, pl. 163b).

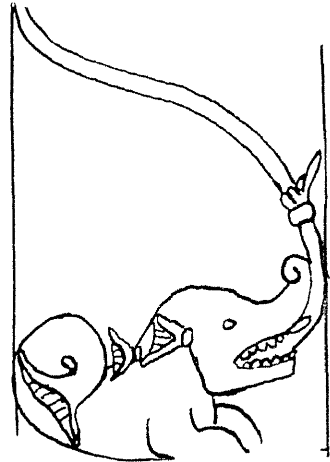

286


287


288


290

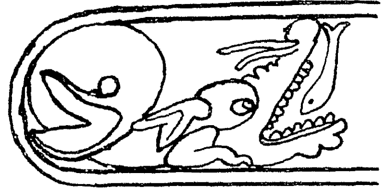

291


292

286. Oost-Java (Brandes, *Singasari*, pl. 39). — **287**. Lomas Rishi (Vogel, pl. 2. — **288**. Bharhoet (Burgess A.M. 5). — **290**. Bharhoet (Woermann II, Abb. 145). — **291.** Bharhoet (Vogel, pl. 3). — **292.** Sanchi (Burgess A.M. 42).



293



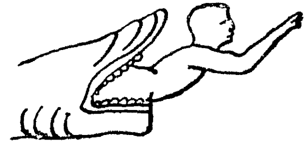
294



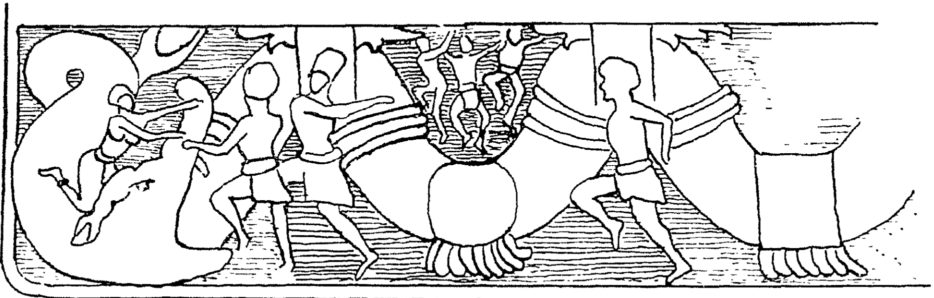
295



296

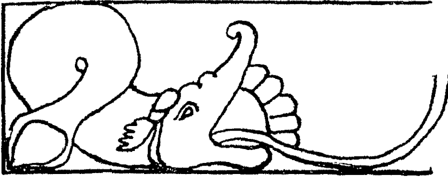


299

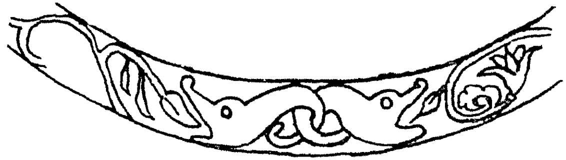


301

293-295. Mathoera (Cousens, pl. 9 en Vogel, pl 4 en 5). — **296.** Voor-Indië (Woermann II, Taf. 13b). — **299.** Rome? (Woermann III, Abb. 8). — **301.** Amarawati (Vogel, pl. 6).



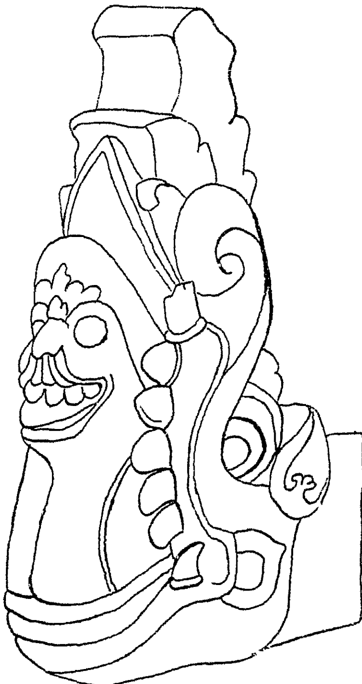
302



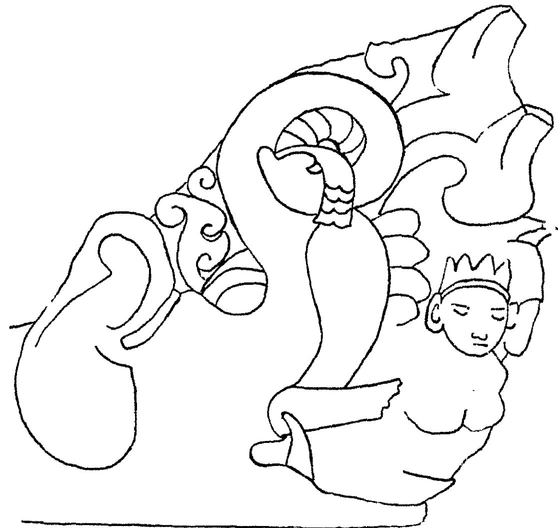
308



304

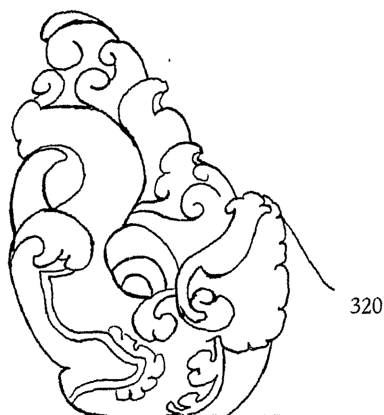


316



318

302. Amarawati (WOERMANN II, Abb. 149). — **304**. Sarnath (VOGEL, pl. 7). — **308**. Amarawati (FERGUSSON I, 42). — **316** en **318**. Tjamse kunst (*Ars As.* IV, pls. IX no. 31.2, X no. 39.5).



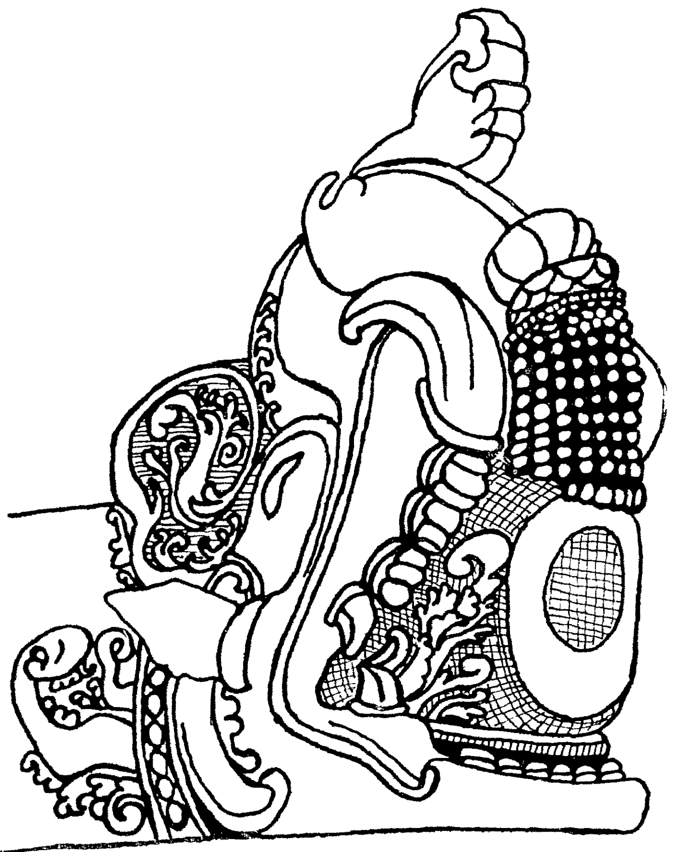
320



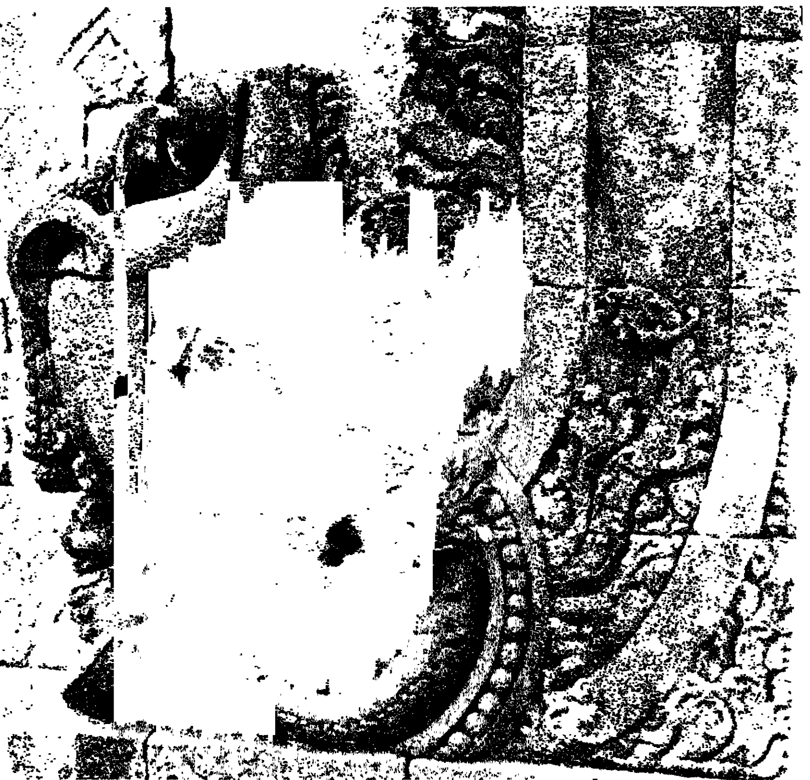
325

328

320. Tjamse kunst (*Ars As.* IV, pl. XI no. 31.1). — **325**. Ardjoena (eigen photo). — **328**. Ratna (O.D. 6486).



333



334

333. Baraboedoer (Bosch, pl. 5). — **334.** Baraboedoer (O.D. 437a).



341

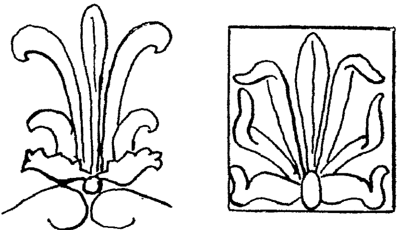
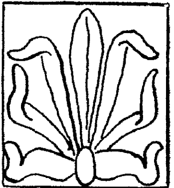
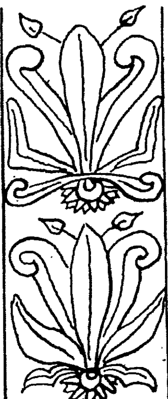
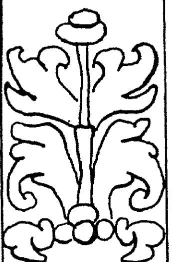
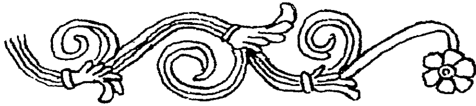


344

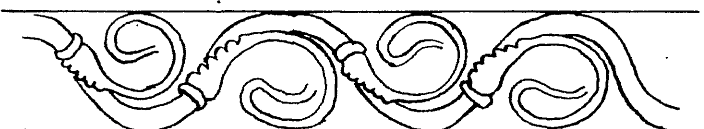
341. Lara Djonggrang (O.D. 4284). — **344**. Ngawen (O.D. 2060; *R.O.C.* 1911, pl. 177c).



353. Oost-Java (O.D. 1962).



a b c 356 d

a b c d e 357 f

356. Ontwikkeling „leeuwenkop-band". a: tempel van Phigalia, palmette uit lijstversiering (SCHEDE, 17); b: kapiteelversiering uit Patna; c: Sanchi (FERGUSSON I, 39); d: Tjandi C, Gedong Sanga. — **357.** Ontwikkeling „recalcitrante spiraal". a: Zuilhals Erechtheion (SCHEDE, 20); b: Tj. Djago; c: idem; d: Deogarh (BURGESS, 250); e: idem; f: Tj. Kalasan, bladvulling weggelaten).